

Revue universitaire

Lanson

LES GRANDS MAÎTRES ET LES GRANDS COURANTS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE MODERNE[1]

1re leçon (7 décembre).

Le cours qui commence aujourd'hui sera complet en 3 années. Il s'étendra, pour la première année, de 1500 à 1650 environ. Il fournira surtout des vues générales et des images simplifiées. Il sera allégé de tous renseignements bibliographiques, qu'on trouvera dans les deux premiers fascicules du *Manuel bibliographique de la littérature française.*

L'objet de ce cours, c'est d'exposer et de faire comprendre l'activité littéraire de la France; c'est de montrer comment la production littéraire a été déterminée par la combinaison de certaines pressions du milieu avec les résistances ou l'activité propre des originalités individuelles; c'est de déterminer ce qu'il y a de particulier dans les mouvements de goûts et d'idées.

La première leçon aura pour objet de rechercher les principaux caractères permanents et généraux de la littérature française.

1. Sous ce titre, M. Gustave Lanson vient de commencer à la Sorbonne un cours d'une portée très générale et d'un intérêt exceptionnel, où il passera en revue, du commencement du XVIe siècle à la fin du XIXe, les principales questions de l'histoire de la littérature française moderne.

M. G. Lanson a bien voulu autoriser la *Revue Universitaire* à publier régulièrement les comptes rendus de ses leçons. Nous tenons à lui exprimer ici notre très vive gratitude.



*
* *

Il semble que ce soit un paradoxe que de trouver quelque chose de constant et d'universel, d'un et d'identique dans une littérature si diverse et si riche.

Il faut d'abord compter avec les singularités du tempérament individuel.

Il faut compter avec les variétés régionales d'une littérature qui s'étend jusqu'à la Flandre, à la Suisse. Les régions mêmes se résolvent en une multitude de lieux particuliers, qui entraînent des caractères de localité et de race.

Les époques sont une cause de diversité : elles introduisent des modes et influences contraires, depuis les troubadours jusqu'aux invasions exotiques du XVIIIe au XXe siècle.

Il faut compter avec les différences de classe : Piron est fils d'apothicaire, Bossuet de magistrat. Différents degrés de magistrature donnent d'Argenson, Montesquieu, Voltaire.

Il faut compter avec les différences de religion et d'habitudes familiales.

Il faut compter avec les mélanges de sang. Ce Breton de Renan était à demi gascon; il y a peut-être du juif portugais dans Montaigne; il y a beaucoup d'Auvergne dans le lorrain Barrès.

Comment introduire l'unité et la permanence là où se sont exercées toutes ces influences diverses?

*
* *

Il y aurait un moyen facile et tentant : ce serait d'avoir une orthodoxie. D'une doctrine on déduirait ce qui est français ou non. Mais on n'a pas le droit, au nom d'une préférence religieuse, politique, esthétique, de procéder à des exclusions.

Il faut trouver pour la tradition française une définition assez large et souple pour admettre tout ce qui est français, tout ce qui est la France d'aujourd'hui, d'hier et de demain.

Après tout, ce n'est pas impossible : il y a plus de ressemblance entre les œuvres françaises les plus différentes qu'entre ces œuvres et celles des autres littératures.

*
* *

Brunetière a défini la littérature française par ce qu'elle a de social et d'humain. Ce caractère est en effet le sien : sa tâche a été de filtrer les idées pour les mettre en circulation. Nos écrivains ont fait le commerce des idées, ils ont été les courtiers de la civilisation. D'où vient ce caractère?

D'abord notre littérature est intelligente. L'intelligence est son caractère dominant, le plus apparent. Nous avons besoin d'idées claires, c'est-à-dire définies et limitées; vraisemblables, c'est-à-dire conformes à l'expérience individuelle et héréditaire, au bon sens; raisonnables, c'est-à-dire adaptées à des systèmes de relations bien liées.

Ce goût a développé celui de l'ordre, de l'enchaînement logique, auquel on a pu sacrifier la gloire de l'invention; le goût des généralisations, de l'universalité, une sorte de cosmopolitisme de la raison; la recherche des rapports entre les choses, avant même d'en établir l'existence; l'aptitude à faire apparaître les rapports finis et cachés des choses, ce que Voltaire appelait l'esprit.

Il en résulte des limitations : l'aversion pour l'infini, l'obscur; un goût médiocre pour le mysticisme et la métaphysique, à moins de les établir sur les conquêtes de la science. On se tient d'ordinaire dans la région des intérêts humains et des vérités moyennes.

Il, en résulte, d'autre part, le goût du ridicule, du comique, de la raillerie, et la promptitude à déclarer absurde ce qui choque le bon sens.

*
* *

Mais l'intelligence a besoin de se communiquer : de là la sociabilité.

De là une nouvelle nécessité d'ordre et de clarté, la recherche de l'agrément, de l'esprit, d'une sorte de politesse littéraire.

Le Français a besoin d'être d'accord avec tous les membres de son groupe, et même avec tous les hommes; c'est un besoin d'adhésion universelle. Il s'ensuit, d'une part, une souplesse accueillante, et, d'autre part, une intolérance

intellectuelle aiguë, qui poursuit les dissidences, qui n'est pas le fanatisme, et qui manifeste surtout la souffrance du désaccord. L'attachement au sens commun produit aussi la résistance et l'hostilité à ce qui contredit l'opinion, les bienséances, à tout ce qui est dissident.

Notre littérature subordonne donc l'originalité au sens commun et au goût commun. Aussi la prose en est-elle la forme essentielle. Le lyrisme y est un accident.

*
* *

Cependant l'intellectualisme ne suffirait pas à la caractériser. Elle ne sépare pas de l'intelligence le sentiment.

Nos écrivains suivent un intérêt sentimental. Ils ne s'attachent pas à l'idée pure, mais à l'idéal, qui est objet d'amour, de désir et d'action. Les idées françaises ont dû leur force d'expansion à ce qu'elles étaient en même temps des sentiments.

Sentiments et idées ont pour but l'action. De là le caractère pratique de notre littérature, où tiennent tant de place la critique, la propagande, la controverse, soit pour la destruction, soit pour la réalisation.

D'idées claires et de sentiments actifs résultent la puissance de la volonté. Elle est partout dans notre littérature, où Corneille n'est pas un accident. Parfois, la critique a précédé la création; la volonté littéraire a créé la littérature (lyrisme du XVIe siècle; sensibilité du XVIIIe; romantisme).

D'ailleurs, cette volonté n'est pas tendue : elle se concilie avec l'harmonie, l'équilibre, la mesure. Elle obtient le maximum d'effet avec le minimum de moyens. Nous avons des génies excessifs et luxuriants, mais par comparaison avec des écrivains français : comparés à des étrangers, ils paraissent garder l'équilibre.

*
* *

Intelligence, clarté, ordre, esprit, sentiment, idéalisme et action, volonté, mesure : tout cela caractérise la littérature française. Cela détermine l'importance de la littérature classique dans l'ensemble de la littérature : elle forme le massif central de la France littéraire.

Dans ces caractères se fondent les diversités des tempéraments et des influences. La littérature est de la vie, c'est-à-dire qu'elle oscille perpétuellement. Les éléments constants sont recouverts par ceux qui passent : mais c'est un dépôt fécond. Routine, révolution, réaction : tels sont les termes habituels du mouvement.

La littérature est un organisme vivant qui assimile et absorbe ce qui lui convient, et qui rejette le reste. On ne peut assigner des limites à sa puissance de développement et d'enrichissement.

Ayons donc confiance en cet organisme. Ne croyons pas tout perdu devant des nouveautés qui nous confondent. Si elles sont impossibles, elles s'élimineront d'elles-mêmes ; mais notre esprit n'est pas la mesure du génie français, et ce qui nous paraît le contredire peut l'enrichir malgré nous.

HUBERT BOURGIN.

2e leçon (14 décembre).

LES CONDITIONS GÉNÉRALES DE LA VIE LITTÉRAIRE AU XVIe SIÈCLE

Il convient d'examiner ce que sont au XVIe siècle, le public, les auteurs et la vie des livres.

*
* *

Où se manifeste au XVIe siècle l'activité littéraire ? Nulle part il n'y a de publicité organisée : ni revues, ni journaux, ni académies, ni salons ; aucun des organes centralisateurs modernes.

La domination intellectuelle de Paris n'existe pas. La Pléiade y est née, mais dans un collège. Coqueret fût-il ailleurs, la Pléiade serait née ailleurs qu'à Paris.

La Cour n'est encore que la maison du roi : Anne de Bretagne est lettrée, appelle auprès d'elle des femmes. François Ier s'entoure de beaux esprits.

Paris et la Cour s'effacent dans les guerres civiles. Leur prépondérance ne se déclare qu'au XVIIe siècle : c'est alors

que se fait la centralisation littéraire; Paris et la Cour prennent alors la direction du goût et des idées.

Au xvie siècle, les foyers de culture sont nombreux, limités, dispersés. A côté de Paris, brillent des villes de province : Lyon, Bordeaux, Toulouse, Poitiers, Caen, même Bourges et Orléans. On y étudie, on y écrit, parfois on y imprime.

Des princes, des grands seigneurs groupent autour d'eux écrivains et lecteurs. On sait le rôle de Marguerite de Navarre. Puis c'est Marguerite de Savoie, les cardinaux de Châtillon, du Bellay, de Lorraine.

Entre ces groupes la communication littéraire se fait sans régularité; l'un retarde sur l'autre; en plus d'un endroit on réinvente les idées déjà essayées ailleurs.

*
* *

Existe-t-il un public de lecteurs?

Il n'y a pas de système commun d'éducation. Les enfants ne sont pas encore concentrés dans les collèges. On élève les nobles à la maison dans la pratique des armes. La culture intellectuelle est encore méprisée par une grande partie de la noblesse. Les clercs seuls s'instruisent. On n'enseigne que le latin et les sciences.

La langue vulgaire est dédaignée : c'est le xvie siècle qui élèvera le français à sa dignité.

Le peuple ne lit pas. Le « Journal d'un bourgeois de Paris » sous François Ier ne nomme aucun livre. La culture de la classe bourgeoise commence par le théâtre et les chansons.

Les gens de robe lisent peu. Les gentilshommes chassent, ont des procès. Les rois aiment les bons esprits. A leur exemple les princes s'intéressent aux lettres. Mais c'est le xviie siècle qui crée un public homogène et régulier.

Pourtant on en trouve déjà les éléments dispersés. Parmi les érudits, un président de Parlement, Lizet, a 215 ouvrages, dont 35 français manuscrits. H. Estienne lit de vieux livres français.

Des bourgeois des villes, des gentilshommes campagnards commencent à goûter la littérature en langue commune.

En 1530 on trouve au château de la Mothe-Chandelier 15 ouvrages en français. Parmi eux Froissart, un livre d'Heures, une traduction de la *Politique* d'Aristote, une des harangues de Thucydide. Ces livres peu nombreux sont probablement lus par le possesseur.

Noël du Fail nous fait voir dans les *Contes d'Eutrapel* une gentilhommière sous François I[er]. On y lit *Ogier le Danois*, *Mélusine*, *le Roman de la Rose*. Cela entre 1540 et 1547.

Le roi réunit une bibliothèque au château de Blois.

L'intérêt est donc éveillé. D'ailleurs l'homme de loi, le gentilhomme et H. Estienne profitent inégalement de leurs lectures.

Il y a des lectrices; mais dans le public, la femme ne compte pas. Marguerite de Navarre sait le latin, peut-être le grec et l'hébreu. Marie Stuart fait des discours latins. Toutes deux exercent une influence personnelle. Mais l'écrivain, à moins d'une occasion particulière, ne s'adresse pas aux femmes. On s'en aperçoit à la grossièreté du langage.

Un tel public laisse à l'auteur toute liberté; il ne lui impose ni ses idées, ni ses goûts : d'où une large initiative individuelle.

*
* *

Que sont les écrivains?

Ils diffèrent entre eux autant que les lecteurs. Rien de comparable au XVIII[e] siècle où tous les auteurs reçoivent une éducation analogue. Villon est un bohême, Rabelais un moine indocile, Du Bartas un diplomate et un soldat.

Comme le goût n'est pas centralisé, chacun écrit selon son humeur, son idéal, sa fantaisie, sa condition.

La littérature n'est pas une profession. Or, comme il faut vivre, les uns gagnent leur pain au jour le jour. Rabelais est, un temps, correcteur d'imprimerie.

D'autres sont rentés par des princes. Marot veut être « couché sur l'état ». Desportes récolte en abbayes et prieurés une énorme fortune.

D'autres ont un état régulier. Du Perron est prêtre, Passerat professeur; Montluc, soldat.

Quelques-uns vivent sur leurs terres : Montaigne, Bran-

tôme. Ils écrivent alors pour communiquer leur expérience, en gens désintéressés.

De là l'extrême variété des œuvres au XVIe siècle. Aucune règle littéraire ou sociale n'impose d'uniforme à la littérature.

Dans ces conditions, seuls les mouvements les plus puissants gagnent partout ; et si une idée se retrouve en divers endroits avec les mêmes caractères, c'est qu'elle est forte.

Pourtant la société n'est pas immobile. Dès le moyen âge, les pèlerins, les marchands, les écoliers circulent sur les routes de France et d'Europe. Le XVIe siècle maintient la tradition. Tandis que les classiques sont casaniers, les écrivains du XVIe siècle se déplacent. Montaigne voyage en Italie. Les grands seigneurs emmènent leurs protégés : du Bellay suit le cardinal à Rome. Les idées circulent avec les hommes malgré la difficulté des relations.

Le domaine de la production littéraire s'élargit avec les agrandissements de la couronne. Le Midi désormais coopère à l'œuvre française : Marot, Montaigne, Montluc, Brantôme attestent cette assimilation récente.

*
* *

Quelle est la condition des livres?

L'imprimerie ne supprime pas le manuscrit. Parfois l'écrivain content du petit groupe où il vit, ne se soucie pas d'être imprimé pour acquérir une gloire plus ample. Marot ne publie ses œuvres qu'à trente-six ans, quand la cour les connaît depuis dix années. Mellin de Saint-Gelais ne laisse échapper qu'un livret en 1547 : encore n'est-il pas sûr qu'on ne l'ait pas imprimé malgré lui.

Mais un noble, un prince n'a pas de préjugé contre l'imprimerie. Encore moins est-il retenu, comme plus tard au XVIIe siècle, par l'idée qu'un « honnête homme » ne doit pas s'afficher. Marguerite de Navarre publie ses écrits.

On imprime beaucoup en latin, mais aussi en français : l'offre s'accorde avec le progrès de la curiosité publique.

Comment les livres circulent-ils?

Sept ou huit villes de France seulement ont des presses actives; une partie de la marchandise vient de l'étranger.

La circulation est irrégulière. La *Poétique* de Scaliger,

parue en 1551, n'est pas encore connue de Rivaudeau, en Poitou, en 1565. L'irrégularité est surtout grande pour les livres venus du dehors.

Les livres italiens arrivent par Lyon. Les espagnols par Lyon aussi; ils viennent d'Italie et sont connus souvent par des traductions italiennes. Au début du XVII[e] siècle, Rouen importe aussi la production espagnole.

Quelles difficultés morales et légales s'opposent à la circulation des livres?.

Pendant longtemps il n'y eut pas de police politique, faute de littérature politique. Avec les guerres civiles commencent les rigueurs du pouvoir. Longtemps, elles ne se sont exercées que contre les comédies qui sont des satires impudentes, et contre les comédiens, pour la protection des bonnes mœurs.

Les rois favorisent l'imprimerie. Ils ont compris l'importance du commerce des livres et l'affranchissement des douanes intérieures et péages forains. Ils vantent la dignité de l'imprimerie et voient en elle un moyen de culture.

Mais avec la Réforme, l'imprimerie répand la mauvaise doctrine : elle est poursuivie à son tour. La Sorbonne dénonce des livres réformés, puis des catholiques. Le Parlement sévit, puis le roi. Des mesures radicales prises sous le coup de la colère, comme après l'affaire des placards, n'ont pas leur plein effet.

Peu à peu les livres de foi, puis les autres sont soumis au contrôle de la Faculté de théologie. Mellin de Saint-Gelais, un moment chargé de la revision, s'en acquitte avec indulgence. En revanche on prend des précautions contre les libraires et imprimeurs, dont le nombre sera restreint à 24 en 1618. Au XVI[e] siècle se prépare lentement l'institution des censeurs royaux qui passent de 4 en 1624 à 79 en 1686.

Le résultat est de gêner le commerce et de transporter à l'étranger une partie de l'industrie de la fabrication des livres.

Mais la culture française court un autre danger, plus grave. Les condamnations de la Sorbonne, les mises à l'index, les suppressions de livres sont momentanées. Il y a des accalmies. Malgré tout, les livres reparaissent. Il suffit d'un peu de prudence pour se tirer d'affaire. Si la Sorbonne dénonce Rabelais à deux reprises, en 1542, en 1545, elle ne

l'empêche pas de terminer son œuvre. Le pire mal n'est pas là.

Le pire n'est pas encore que la censure de la Sorbonne, celle du Parlement étendent le domaine de l'orthodoxie hors du dogme à la philosophie. En 1543, pour avoir attaqué Aristote, on retire à Ramus, provisoirement, le droit d'enseigner.

Mais le plus grave est que toute la suite la pensée française subira les effets de ces interdictions. En 1526, défense de traduire les livres sacrés en français. En 1528, défense d'avoir des livres religieux en langue vulgaire. En 1543, la traduction en vers français des *Psaumes* de Marot est condamnée. D'où il s'ensuit que la littérature française ne connaîtra pas l'influence profonde de la *Bible*. Les livres sacrés ont imprégné la littérature anglaise : la française leur sera fermée. L'Écriture reste le domaine réservé aux théologiens. La pensée religieuse ne se développe jamais sans péril : il sera plus sûr de séparer la pensée de la foi et des livres où elle s'alimentait.

Dès lors les écrivains sont rejetés vers l'antiquité païenne, vers la philosophie profane et rationnelle.

*
* *

Abstraction faite de cet effet qui ne deviendra sensible que plus tard, deux causes modifient, au cours du XVIe siècle, les conditions générales de la vie littéraire.

Le progrès de l'imprimerie et la diffusion des livres français accroissent d'une part l'activité individuelle du lecteur isolé, de l'autre préparent un esprit commun dans le public.

Au début du siècle, l'individu subit la pression des mœurs et des habitudes locales ou professionnelles; il n'a pour s'affranchir que sa petite expérience directe et personnelle.

Or la diffusion des livres stimule sa pensée, corrige le bon sens traditionnel, rectifie l'expérience. Un homme arrive à connaître les idées de beaucoup d'autres, français ou étrangers, anciens ou modernes.

Ainsi se crée le type du lettré, de plus en plus nourri aux livres, que Montaigne réalise en perfection.

D'autre part, le livre rapproche les individus, crée des pensées communes, un état d'esprit général, l'opinion publique. Les rois l'utilisent; sous Charles VIII paraissent des bulletins de l'expédition. Louis XII fait défendre sur le théâtre sa politique contre le Pape. François Ier, Henri II inspirent des pamphlets. Tous les partis en publient pendant les guerres civiles.

On lance des manifestes littéraires.

La seule circulation des livres tend à former par-dessus les barrières des classes et des professions un esprit collectif et des idées, des aspirations communes. D'où une certaine unité de conscience et de goût.

C'est là une force qui agit sur l'écrivain. L'initiative individuelle, fortifiée par ailleurs, diminue d'autant.

Jusqu'ici la littérature dérive seulement de la tradition nationale et des tempéraments personnels. A ces causes va s'ajouter la pression de l'opinion publique. Bientôt interviendra la tradition antique : la Renaissance étend le choix de l'écrivain, rend l'œuvre plus complexe.

Le travail de l'écrivain devient donc plus difficile; mais aussi les voies lui sont mieux tracées; ses chances de succès sont accrues par la possibilité de s'adapter à un public dont il peut pressentir le désir et le jugement.

Ch. Terrin,
de l'École Normale Supérieure.

L'ENSEIGNEMENT DE DEUX LANGUES VIVANTES

Les opinions récemment émises par M. Clédat sur l'enseignement simultané de deux langues vivantes et la discussion qui s'en est suivie entre M. Hauvette et lui[1], rendent actuelle cette question déjà passionnément discutée, mais qui, depuis quelque temps, paraissait oubliée.

Il importe que nous la reprenions à notre tour, pour faire connaître la manière de voir de certains professeurs de langues vivantes, qui pourraient bien être la majorité, et qui ne sont pas parmi ceux que M. Hauvette déclare avoir interrogés. Après avoir diminué récemment notre enseignement en quatrième, on songerait à nous porter de nouveaux coups. On voudrait condamner à mort l'essai très modestement tenté, depuis 1902, de l'enseignement de deux langues étrangères; on juge que la victoire sera aisée et l'on se partage déjà nos dépouilles. J'espère qu'on nous entendra d'abord.

Rappelons brièvement ici les arguments assez peu nouveaux qu'a fait valoir contre nous M. Clédat.

« J'ajoute — écrit-il — que la seconde langue vivante des sections B et D du second cycle est loin de constituer un supplément de culture comparable au grec de la section A et aux sciences de la section C. Les jurys du baccalauréat sont unanimes à constater que les candidats, sauf de rares exceptions, ont une connaissance très insuffisante de la seconde langue et *on m'assure* qu'il n'en saurait être autrement. Dans ces conditions mieux vaudrait supprimer la section latin-langues vivantes, et, dans la section sciences-langues vivantes, remplacer l'interrogation sur la seconde langue par une épreuve scientifique supplémentaire... »

1. Cf. *Revue internationale de l'Enseignement* (15 octobre) : M. Clédat, *Les deux Cultures*. — Supplément universitaire de l'*Action* et du *Siècle* (5 novembre) : M. Hauvette, *Lettre ouverte à M. Clédat.*

pourtant aucune aspirante n'est arrivée à une supériorité constante dans toutes les parties du concours, il n'est aucune épreuve, à l'écrit et à l'oral, qui n'ait donné lieu à des notes élevées, souvent en assez grand nombre, et il nous a semblé que, d'une manière générale, jamais le travail de préparation n'avait été plus consciencieux, plus méthodique et plus solide.

Veuillez agréer, monsieur le Ministre, l'expression de mes sentiments les plus dévoués et les plus respectueux.

Albert Cahen,
Inspecteur de l'Académie de Paris,
Président du Jury.

LES GRANDS MAÎTRES ET LES GRANDS COURANTS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE MODERNE

Cours de M. G. Lanson à la Sorbonne (*Suite*).

3e leçon (21 décembre 1912).

La tradition littéraire au début du XVIe siècle.

Dans le passage du moyen âge à la Renaissance, il faut éviter trois erreurs également graves :

1° De considérer la Renaissance comme un commencement absolu et l'apport de l'antiquité comme si rien ne l'avait précédé.

2° De raccorder partiellement le XVIe siècle avec le XVe, et seulement avec les œuvres des dernières années de Louis XI et du temps de Charles VIII.

3° De remonter jusqu'au Xe siècle et de croire que tout le moyen âge également contribue à former le fonds transmis par le XVe siècle au XVIe.

La Renaissance n'est pas une création. Mais si elle utilise le fonds national, elle l'enrichit et le renouvelle.

*
* *

Il y a en effet un fonds national transmis au XVIe siècle; et sans énumérer toutes ses ressources, il convient de le délimiter.

Il comprend des œuvres récentes; des œuvres anciennes dont l'influence se continue; des œuvres qui, dès la fin du XVe siècle, annoncent la Renaissance.

Si on remet à plus tard le soin d'étudier celles-ci, on doit retrouver d'abord entre les autres les œuvres françaises qui sont l'essentiel de la tradition littéraire.

*
* *

Parmi elles, les nouvelles se reconnaissent aisément. L'imprimerie nous révèle les anciennes. L'*Histoire de l'imprimerie* de Claudin, nous apprend quels livres furent publiés à Paris et à Lyon entre 1470 et 1530.

Paris imprime les livres nécessaires à l'Université, mère de toutes les Universités, et les répand par elles dans tout le royaume. Ces livres sont latins d'abord, puis aussi français.

Lyon n'est pas soutenu par la demande d'une grande Université qui lui garantisse des lecteurs en latin. La vogue des livres italiens ne commencera que plus tard. La librairie lyonnaise imprime donc en français de préférence.

Par là elle semble avancer sur Paris. Mais les écrits de langue française ne sont pas toujours les meilleurs, ni les plus instructifs. Il y a plus de pensée dans les *Adages* latins d'Érasme que dans *Oger le Danois*. Paris garde donc la meilleure part dans le progrès de la culture générale.

Au total, les deux villes servent également la culture française par la quantité des textes imprimés.

*
* *

Les titres de quelques livres parus à Paris ou à Lyon entre 1470 et 1530 font comprendre d'abord en quel sens s'oriente le goût contemporain.

On imprime une quantité de romans : *Tristan*, *Oger le Danois*, *Maguelonne*, *Eurialus*, *Lancelot*, *Giron le Courtois*, *Fierabras*, *Mélusine*, *Jason et Médée*, *Robert le Diable*.

Des contes : les *Cent Nouvelles nouvelles*; les *Quinze joies de mariage*.

Des traductions de nouvelles et contes italiens : Boccace, les *Cas des nobles hommes et femmes infortunées*.

Des livres antiques : l'*Énéide* transcrite en roman de chevalerie; les *Métamorphoses* d'Ovide, devenues un recueil de contes merveilleux.

Des livres pieux : la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine.

Des poètes : Alain Chartier; Christine de Pisan; le *Roman de la Rose*, le seul livre antérieur au xive siècle parmi ceux qu'on lit alors; Villon, Martial d'Auvergne, qui sont du xve siècle; des rhétoriqueurs : Meschinot, Molinet.

Des historiens : les *Chroniques de France*, histoire nationale et le premier livre français imprimé à Paris; Froissart, Monstrelet.

Des traductions d'historiens anciens : Valère-Maxime, César, Suétone, Salluste, Orose.

Des livres de morale, de philosophie et de sciences : l'*Arbre des batailles*, le *Doctrinal de Sapience*, le *Miroir Historial* de Vincent de Beauvais — une traduction du *De Officiis*, une de Boèce, les fables ésopiques, les distiques de Valerius Cato.

Des livres de savoir pratique : le *Calendrier des bergers*, le *Livre de la chasse* du Sénéchal de Normandie, le *Grand herbier français*.

Du théâtre : la *Destruction de Troie*, le *Mystère du Vieux Testament*, *Patelin*, Térence traduit en français.

Tous ces livres sont parus avant 1500.

Après 1500 le mouvement s'étend. Les mêmes livres sont réimprimés. Il en paraît d'autres : encore des romans, le *Petit Jean de Saintré*, le *Roman de Renart*; les poésies de Coquillart; entre 1519 et 1547 Commynes et Joinville.

Ainsi on lit beaucoup au début du xvie siècle. Mais il semble que les livres d'histoire, de récréation et de sagesse pratique soient les plus demandés.

*
* *

De ces livres, les uns ne paraissent qu'une fois; les autres sont réimprimés. Certains d'entre eux ont été très lus, et par l'importance des idées comme par l'impression qu'ils ont faite, sont devenus le fondement de la culture française au xvie siècle.

On ne peut mieux savoir quels sont ces livres qu'en demandant aux grands écrivains du temps quels maîtres les ont formés.

Jean le Maire de Belges goûte des écrivains nouveaux, flamands, bourguignons, français : Molinet, Gréban; des latins et des italiens; mais seulement deux français antérieurs au XVIe siècle : Jean de Meung et Alain Chartier.

Marot a lu

> ... des Saints la Légende Dorée,
> ... Alain, le très noble orateur,
> Et Lancelot, le très plaisant menteur,
> ... le roman de la Rose
> Maître en amours, et Valère et Orose
> Contans les faits des antiques Romains.

Il a édité Villon après l'avoir étudié avec soin.

Il nomme encore dans l'*Épigramme des poètes français* [1] : Octavian de Saint-Gelais, Molinet, Jean Le Maire, Chastelain, Villon, Crétin, les deux Gréban, Meschinot, Coquillart et Salel. En somme des Rhétoriqueurs, deux grands poètes du moyen âge, J. de Meung, A. Chartier; et Villon.

Rabelais connaît Villon, le *Roman de la Rose*, *Patelin*, les romans de chevalerie qu'il parodie, des chansons, des proverbes. Il a moins de littérature que J. Le Maire et Marot. La tradition du moyen âge lui est arrivée plutôt oralement.

Ronsard parle du *Roman de la Rose* qui a enchanté son enfance; il a lu les remaniements de *Roland*, *Tristan*, *Arthur*, *Oger*, *Mélusine*, le cycle de la Croisade, il connaît Villon, les œuvres en prose de Jean Le Maire.

L'apport de la tradition française diminue donc à mesure que nous avançons.

Montaigne ignore, plus que Ronsard, le moyen âge. Il nomme quelques romans pour les mépriser; il a lu les chroniqueurs : Joinville, Froissart, Monstrelet, Commynes. Sa culture est surtout antique et italienne. Elle dérive des livres du XVIe siècle. Mais le moyen âge n'y intervient pas.

Ainsi presque toute la vieille littérature française est oubliée des jeunes générations. Il n'en reste que quelques noms, J. Le Maire, A. Chartier, le *Roman de la Rose*, et tout ce qui s'est fondu dans le XVIe siècle. La bibliothèque bleue perpétue une forme dégradée des chansons de gestes. Villon, réimprimé en 1542, ne l'est plus jusqu'en 1723. Brunet

1. Marot, *Épigrammes*, livre V, ép. 4 à Salel.

ne signale pas d'édition du *Roman de la Rose* entre 1538 et 1735. Le *Roman de Renart*, réédité plusieurs fois entre 1526 et 1551, ne reparaît qu'au milieu du XVIIIe siècle.

Il reste quelques idées, quelques œuvres éparses. Mais ce qui ne s'est pas incorporé à l'esprit national, ce qui n'est pas devenu héréditaire, n'agit pas.

*
* *

Ainsi l'espèce de tradition littéraire léguée par le moyen âge au XVI[e] siècle est exactement définie. Mais il ne suffit pas d'en indiquer le caractère général. Il faut examiner en détail son action précise sur l'esprit français dans ses manifestations différentes, étudier par conséquent la tradition épique et lyrique, la culture morale et philosophique, la tradition dramatique.

4[e] leçon (28 décembre 1912).

La tradition poétique au début du XVI[e] siècle.

La tradition poétique constituée au début du XVI[e] siècle a des caractères différents selon qu'il s'agit de l'épopée ou du lyrisme.

*
* *

En matière d'épopée, l'inspiration épique fait place à l'imagination romanesque.

La grande tradition épique, celle dont M. Bédier a renouvelé l'étude, est rompue; les belles chansons de gestes ont disparu, remplacées par des remaniements en prose, qui sont de vrais romans.

De toute la matière de France, il ne subsiste que des romans décolorés, tirés des chansons secondaires. Roland est éclipsé; Huon de Bordeaux l'emporte sur les Lorrains.

De bonne heure on préfère la matière de Bretagne, où on se délecte d'aventures, d'amour, de courtoisie, de grands coups d'épée et de belles manières. Mais là aussi on a fait des retouches : aux poèmes pleins de saveur et de passion, comme *Tristan*, succède le délayage en prose.

Donc, toute la matière épique s'adapte au ton, au goût, à la couleur des romans bretons, et, qui pis est, de leur postérité : partout l'amour et la galanterie.

Les nouvelles œuvres suivent la mode. Tels *Pierre de Provence*, *Jean de Paris*, *Jean de Saintré* dans sa première partie.

De plus, on a traduit des historiens et des chroniqueurs de l'antiquité, les légendes des saints, la *Légende Dorée* : la masse frivole des lecteurs y trouve à profusion de quoi satisfaire son goût des aventures merveilleuses.

Si on y joint les contes venus d'Orient, le *Violier des Histoires Romaines*, les *Contes* de Boccace : cela fait une ample matière à narrations héroïques ou facétieuses.

*
* *

Deux genres tendent en effet à s'organiser.

1) Le premier est idéaliste. Il excite l'imagination par le récit de faits incroyables, de sentiments extraordinaires dépassant la commune humanité; par les aspirations héroïques ou mystiques.

Dans l'ordre sacré, le type est la *Légende Dorée*.

Dans l'ordre profane, c'est *Lancelot*, roman en prose. On y voit des demoiselles, des nains, des géants, des ermites et des chevaliers, des personnages tantôt réels (le duc de Clarence), tantôt arrangés par la légende (Ganelon); des aventures parfois vécues, plus souvent imaginaires. Les lieux sont historiques (la Tour de Londres) ou fantastiques (la douloureuse Tour, la Fontaine Bouillant). C'est un mélange étrange d'aventures de toutes sortes.

Ce *Lancelot* est l'aboutissement du travail épique commencé au XIe siècle. Il imite les chansons de gestes en les déformant. Constitué à la fin du XIIIe siècle, il est imprimé en 1488 et souvent ensuite; à mesure, on en rajeunit le style. Il conduit au *Roland furieux* et aux *Amadis*, aux romans d'aventures.

2) Au contraire du roman idéaliste, l'autre genre est trivial, facétieux, satirique; il tend au réalisme, à reproduire la vie non pas avec une sèche et plate exactitude, mais abondamment et dans tous ses détails, animée, passionnée, âpre ou joyeuse. Il en dit la médiocrité et les bassesses.

*
* *

Dans ces deux sortes d'œuvres s'introduit peu à peu le goût de la vérité, conçue d'une nouvelle manière.

Aux XIe et XIIe siècles le poète épique était réaliste naturellement, sans effort, par la seule impression des choses. On l'est maintenant par dessein littéraire : on veut représenter des formes de la vie et du sentiment. On ne transcrit plus seulement; on choisit, on dispose, on organise. Il naît l'idée artistique de copier la nature en l'altérant pour lui donner une allure particulière.

Quelques analyses de sentiments apparaissent. On voit poindre une psychologie élémentaire de l'amour, des sentiments nobles dans *Lancelot*, des sentiments bas et vulgaires dans le roman réaliste. M. Reynier en signale des exemples au début de ses deux livres : le *Roman sentimental avant l'Astrée*, et les *Origines du roman réaliste*.

*
* *

Vient ensuite l'intention didactique, morale et pratique. Beaucoup de romans visent à instruire.

Les contes réalistes montrent la malice des femmes, la faiblesse des hommes, l'infortune des maris. Les railleries lancées contre les maris y mettent la femme dans un jour peu flatteur. Là, d'ailleurs, se limite l'enseignement donné par le genre réaliste.

Les romans idéalistes contiennent le code des belles manières. On y montre la dame et le gentilhomme parfaits avant *Amadis* et *Le Grand Cyrus*. La préface de *Lancelot* dans l'édition de 1520 annonce l'intention d'instruire. Dans le corps du livre, des maximes générales, distribuées de place en place, édifient le lecteur plus qu'elles aident à l'action.

Certains chapitres ont pour but avoué de discuter des idées morales. L'un d'eux, cherchant à définir par quoi on est gentilhomme, montre que la noblesse s'affirme par le cœur et non par la naissance. Ailleurs, une conversation sur la chevalerie distingue les qualités du cœur de celles du

corps parce que les unes relèvent de nous seuls, et non pas les autres. Un chapitre traite de l'institution royale.

Ainsi les récits d'aventures, encore plus que les tableaux de mœurs, s'accompagnent de préoccupations didactiques.

*
* *

De pareilles œuvres gardent à peine le caractère épique.

L'épopée exprime et exalte des sentiments sociaux, communs à tout un peuple ou à toute une époque à l'aide du récit légendaire, ou cru tel, des aventures triomphales ou malheureuses des anciens héros, dieux ou saints de la nation. Peu importe que le héros soit obscur : le poète le fait connaître. S'il ne vit pas dans la tradition orale, il doit être apte à y vivre par la facilité qu'il fournit au peuple de reconnaître en lui son idéal.

D'après cette définition, rien dans la matière religieuse ne s'oppose à la constitution d'une épopée.

Le protagoniste du roman d'aventures ou d'amour, le chevalier courtois est aussi un héros épique. Sans doute il s'est transformé. Il n'est plus exclusivement un paladin né pour le courage, l'amour et les passions généreuses. L'amour a développé en lui des vertus dérivées. Il est devenu en un sens le type de l'homme moderne, la première ébauche de l'idéal qu'on voudrait réaliser. Il s'est humanisé. On lui a prêté des vertus sociales : l'esprit de justice. Mais même ainsi, l'action épique reste à sa portée.

Il s'enrichira au XVI[e] siècle de l'idéal platonique, de l'héroïsme à la manière de Plutarque, de la *virtù* italienne. Mais il ne perd rien de son ancien prestige. Toute son activité dépend encore de l'honneur chevaleresque. Il reste un héros d'épopée.

Son autorité se confirme par l'attachement du peuple aux héros contemporains. La bravoure, la courtoisie, la galanterie créent bientôt une légende à Bayard et à François I[er].

Le patriotisme, sentiment épique entre tous, est vivace. Dès le temps de *Lancelot*, il revêt la forme communale. Au XV[e] siècle il devient national; il se confond avec le loyalisme

envers le souverain. Dans l'élan qui secoue la France reconquise, il crée les types de Jeanne d'Arc et de Bayard.

Des épopées sont donc encore possibles.

*
* *

Pourtant, on n'en fait pas.

Nous possédons le roman de *Jean de Paris*. Le roi d'Angleterre, allant en Espagne, passe par Paris, traverse la Beauce. Peu avant de franchir la Loire, il rencontre Jean de Paris qu'on dit être le fils d'un bourgeois. L'Anglais et le Français lient connaissance. Celui-ci se rend utile à son compagnon qui s'étonne de trouver en lui tant de délicatesse. La richesse du pays, la civilisation locale ne l'émerveillent pas moins. Par comparaison, il se juge un barbare : notre orgueil national est flatté.

A Burgos, le roi se présente à l'infante d'Espagne qu'il doit épouser. Jean de Paris arrive à son tour, et les dames vont le voir entrer dans un somptueux équipage et vêtu de ses plus riches vêtements. Tout à coup il se déclare : il est le roi de France et l'infante le choisit.

Voilà un beau sujet de poème; pourtant le poème n'a pas été fait. Le style en est clair, menu, tempéré comme dans les plus jolis fabliaux de la belle époque. L'action est simple et malicieuse : nulle part on ne sent l'épopée.

Au total, la matière épique est abondante; l'esprit épique fait défaut.

*
* *

Ce contraste s'explique par les habitudes d'esprit du xve siècle.

Ce qui plaît alors, c'est la prose, la critique et la raillerie. La poésie est une technique laborieuse; l'histoire une allégorie plaisante : en tout on raisonne et on moralise.

Une sorte d'esprit critique commence à naître. Jean Le Maire de Belges suspecte l'autorité d'Homère et la rejette. Or l'esprit critique ruine l'épopée.

Les essais de critique historique sont enfantins, mais méritoires. L'histoire se dégage de la fiction. Vasco de Lucena dédiant à Charles le Téméraire une traduction de

Quinte-Curce l'oppose aux fables dont le moyen âge a chargé le nom d'Alexandre.

Le même souci de vérité se montre en dehors de l'histoire dans le domaine artistique. Jean Le Maire s'indigne qu'on traite en tapisseries des sujets fabuleux et veut y substituer des scènes de l'histoire.

Surtout la Renaissance étouffe l'épopée par la substitution des sujets antiques aux sujets nationaux, des sentiments généraux aux thèmes d'émotion contemporains.

En éliminant les récits d'événements nationaux, on supprime les grandes émotions collectives; en traitant les aspects universels de la vie, on s'élève au-dessus de la pensée commune. La sensibilité de l'auteur se dégage de celle du peuple. Dès lors le genre épique ne peut durer.

Pourtant une partie de la matière épique se conserve au théâtre dans les mystères. Ils ont, avec l'ampleur du sujet, celle de l'émotion : ils expriment les sentiments généraux de l'âme française contemporaine.



La tradition lyrique n'est pas moins nettement définie que la tradition épique.

Tout le lyrisme des XIIe et XIIIe siècles a disparu. Au XIVe s'est développée une nouvelle poésie, bourgeoise d'origine, prosaïque et subtile, usant de formes fixes, où l'inspiration a peu de part. D'ailleurs les maîtres du genre, Deschamps et Machault, sont oubliés à la fin du XVe siècle; seul Alain Chartier se survit.

Au début du XVIe siècle, on n'admire que les contemporains, les grands rhétoriqueurs dont l'art triomphe en Flandre, en Bourgogne, en Bretagne, et à la cour de France où la reine Anne l'a introduit.

Cet art prétentieux et compliqué s'exprime dans des poèmes allégoriques obscurs et puérils. Les allusions mythologiques y abondent; c'est un mélange de recherche et de niaiserie.

Le sentiment et la pensée n'y comptent pas; l'émotion poétique en est absente. Le seul mérite du genre est la difficulté vaincue : on écrit des vers qui peuvent se lire de

32 manières différentes en donnant toujours un sens.

Les poèmes se figent dans des formes qu'aucune invention ne renouvelle. La rime se complique sans profit pour la cadence : rime équivoquée, batelée, couronnée.

La poésie n'est plus qu'artifices de technique et fictions sans intérêt. L'apport du xvie siècle est donc sans valeur et nuit même à la franchise de la création poétique.

*
* *

Mais par bonheur, Villon inaugure la poésie moderne.

Ce bohème est un grand poète. De sa vie libre il garde les élans enthousiastes, les souvenirs d'amour, les émotions délicates; de ses jours de misère, la mélancolie, le sentiment de la fragilité humaine. Ayant vu la mort de près, il la dépeint pour elle-même avec douceur, mais avec horreur par contraste avec les belles formes vivantes. Ses vers sont pittoresques; son inspiration jeune et savoureuse.

Il écrit encore des poèmes à forme fixe; surtout des ballades; mais il les renouvelle par la fraîcheur de l'émotion. Aux formes contournées des rhétoriqueurs il préfère le huitain simple et populaire.

A ses poèmes s'ajoutent quelques chansons de la fin du xve siècle, recueillies par G. Paris. L'inspiration en est moins élevée, mais également agréable. Là encore on vise à la beauté par l'expression vive et claire d'une émotion délicate.

Les chansons s'aident de la musique. D'où l'idée que le lyrisme est musical par nature. On mettra bientôt en musique les *Psaumes* de Marot et les *Odes* de Ronsard.

*
* *

Il y a donc au début du xvie siècle une tradition romanesque vivace qui tient lieu d'épopée. La tradition lyrique est double : un genre périmé, qui est un poids mort; et une floraison nouvelle, devant qui l'avenir s'ouvre.

5e leçon (11 janvier 1913).

La tradition morale et philosophique.

L'éducation d'une époque ne se fait pas seulement par l'héritage poétique des siècles précédents. La tradition épique et lyrique du moyen âge et du xve siècle se complète par la tradition morale et philosophique, c'est-à-dire par l'influence de tous les livres qui, plus ou moins directement, étudient les idées générales traditionnelles, donnent des conseils de doctrine ou de sagesse pratique, contiennent parfois l'ébauche d'un système.

Quels sont ces livres et quelles sont ces idées?

*
* *

Les livres de l'antiquité sont les premiers auxquels on ait pu demander des règles de conduite.

Le moyen âge avait des recueils de sentences morales tirées de Valerius Cato et de Sénèque; il lisait les fables d'Ésope, il goûtait dans la *Consolation* de Boèce un stoïcisme éclectique plein du renoncement aux vanités du monde. Unis à l'esprit chrétien, ces livres font une sorte de rationalisme chrétien.

Les vrais livres de morale, le *De Officiis*, la *Morale* d'Aristote sont trop élevés, trop mal traduits pour exercer une grande influence.

Les historiens ont plus d'action : ils abondent en réflexions morales qu'on utilise en vue de la vie courante. Valère-Maxime est un des préférés : sa philosophie pratique et puérile répond juste aux désirs du premier public français. Plus sérieux sont Tite-Live et Salluste, maîtres reconnus de politique et de morale.

Il est difficile de départager l'influence des textes anciens et celle de leurs traductions. Mais il apparaît que les traductions sont la voie la plus ordinairement employée pour parvenir aux idées du texte. Dans le livre d'Antoine de la Salle, la dame des Belles Cousines invite Jean de Saintré à pratiquer les historiens : Si vous voulez connaître les faits

des Romains, lui dit-elle, « lisez Titus Livius ou Orose; si voulez savoir les faits de Catiline et de la conspiration ou conjuration, lisez Salustius. Si voulez savoir de la très fière guerre de Jules César et de Pompée, aussi de la souveraine bataille en laquelle ledit Pompée fut déconfit, lisez Lucan; et si voulez savoir des rois d'Égypte, lisez Macrobius; et si voulez savoir des Troïans, lisez Dares Phrygius; et si voulez savoir de la diversité des langues, lisez Arnobius; et si voulez savoir des Juifs et de la destruction de Jérusalem, lisez Josephus; et si voulez savoir des histoires d'Affrique, lisez Victor[1]. » A. de la Salle ne peut désigner par tant de titres que des traductions.

Or le moment n'est pas éloigné où on lira les historiens, même dans la traduction, d'une façon désintéressée, pour connaître le passé et les civilisations anciennes. C'est ainsi que Commynes, qui ne sait pas le latin, lit Tite-Live dans une version française ou italienne.

Mais, pour l'instant, on ne voit dans l'histoire et les traductions que des moyens de culture morale et philosophique. On ne leur demande que les principes généraux dont on a besoin pour se conduire.

*
* *

En dépit des traductions, c'est surtout dans les livres français que ceux qui ne sont pas clercs vont chercher l'expérience morale.

Or, en français comme en latin, on s'adresse aux historiens et aux moralistes.

En histoire, peu de livres sont instructifs : il n'y a que des chroniques dénuées d'intelligence. Pourtant deux noms sont à citer : G. Chastelain, grand rhétoriqueur, est un historien relativement impartial de la cour de Bourgogne; et il y a Commynes.

Le bénéfice net de la culture par l'histoire est la formation d'un patriotisme français, préparé par les événements, exalté par les romans chevaleresques. Les livres en précisent la théorie : entre autres le *Compendium super Francorum gestis*, chronique latine de Galien, traduite de bonne heure

1. A. de la Salle, *Le petit Jean de Saintré*, chap. 17.

en français et insérée dans la *Grande Mer des Histoires,* à la fin du XVe siècle.

Ce patriotisme est avant tout loyaliste : il exprime l'orgueil du Français qui ne conçoit rien de plus grand que la monarchie française, héritière de Charlemagne et des empereurs romains. Le roi est également indépendant des autres rois et du Pape.

Ces idées marquent l'éveil de la doctrine officielle qui conduira la France au régime du XVIIe siècle. On y prévoit la théorie de Louis XIV : aspirations à la monarchie universelle; liberté de l'Église gallicane.

Tel est l'apport de l'histoire.

*
* *

En morale, on examine les sujets les plus divers.

Il y a des traités encyclopédiques sur les devoirs de l'homme en général, et dans ses divers états. Guillaume de Digulleville écrit le *Pèlerinage de la vie humaine*, bientôt accru du *Pèlerinage de l'âme* et du *Pèlerinage de Jésus-Christ*. Le premier est un exposé des vertus sous forme d'un voyage au Paradis; le deuxième une vision de la vie future; le troisième un récit moralisé des principaux événements de la vie du Christ. Ce livre est bâti comme la *Divine Comédie* de Dante, sauf le génie. On le suit à la trace jusque dans Bunyan, anglais.

Le *Doctrinal de Sapience*, de Louis Leroy, écrit au XIVe siècle, imprimé au XVe, résume l'expérience courante.

La *Somme des vertus et des vices*, du temps de Saint-Louis, est une critique de la société contemporaine.

D'autres traités ont moins de prétentions. On publie l'*Arbre des batailles*, traité d'art militaire; le *Songe du Verger*, plaidoyer pour la juridiction royale contre l'official.

D'autres visent l'éducation des femmes et le progrès des belles manières. Robert de Blois écrit à la fin du XIIIe siècle un *Châtiment* (c'est-à-dire éducation et commandement) *des Dames*, inséré vers 1500 dans le *Jardin de Plaisance*. Il y enseigne à se tenir dans le monde.

Le *Trésor de la cité des Dames,* de Christine de Pisan, expose au début du xve siècle les devoirs des femmes, depuis la reine jusqu'à la paysanne sans oublier la femme de mauvaise vie. Ces devoirs s'accompagnent de droits, et le livre a l'air de tendre au féminisme.

Les *Lunettes des Princes*, de Meschinot, le *Chemin de longue étude,* traitent de l'institution royale.

Ces livres sont peut-être plus curieux pour nous qu'ils n'ont fait de profit à leur époque. Ils nous intéressent par la description des mœurs; mais on peut douter que les hommes qui cherchaient à organiser leur vie rationnellement en aient tiré parti.

Ces livres sont déjà mêlés de philosophie antique, de sorte que l'apport du moyen âge n'y est pas pur.

De plus ils manquent de méthode : la civilité s'y confond avec la morale, l'éducation avec la politesse, au détriment des idées.

Surtout l'allégorie, développée par le *Roman de la Rose*, obscurcit les principes qu'on y expose; elle les embarrasse par leur transposition en des personnages médiocrement animés; elle perpétue dans les esprits le goût de la subtilité formelle, de l'amusette puérile et retarde l'avènement de la pensée objective.

Tous ces livres moraux ont plutôt ralenti qu'avancé le progrès de la pensée morale.

*
* *

Il faut s'arrêter sur trois écrivains dont l'œuvre exprime au mieux les tendances de leur temps : Jean de Meung, Alain Chartier et Commynes. J. de Meung écrit dans le second tiers du XIII[e] siècle; A. Chartier au début du xv[e], entre 1418 et 1429; Commynes, à la fin du xv[e] et au début du XVI[e] siècle. Trois sortes d'esprit se succèdent donc par eux.

Leur succès est égal. A. Chartier et J. de Meung sont lus sans interruption jusqu'au XVI[e] siècle. On fait avant 1538 plus de 40 éditions du *Roman de la Rose*. L'histoire de Commynes, imprimée au XVI[e] siècle, est un livre courant d'éducation.

*
* *

L'œuvre de J. de Meung est capitale : elle contient toute la doctrine du moyen âge.

L'art d'amour n'en est que le sujet apparent. Du moins si c'est le thème de Guillaume de Lorris, J. de Meung s'en dégage, et sous prétexte d'aimer, parle de tout. On y trouve mêlés le paupérisme et le pouvoir royal, la justice, l'instinct, le mal, l'origine de la société, le mariage, le clergé séculier et régulier, les moines mendiants et l'Université, les rapports de la nature et de l'art, la liberté et la prescience divine, le péché, le désordre introduit dans l'ordre universel par le mauvais usage du libre arbitre, des questions de physique et d'histoire naturelle, des idées sur l'hallucination, la sorcellerie, le dédoublement de la personnalité.

Le poème de J. de Meung est donc une encyclopédie.

Le poète ne résume pas son expérience à la fin de sa vie; mais c'est tout comme. Il expose et discute les idées qu'il a apprises dans les écoles, celles dont le moyen âge vivait. Son livre est un inventaire comparable aux *Essais* de Montaigne et au *Dictionnaire philosophique* de Voltaire.

D'ailleurs les parties en sont aussi indépendantes que les *Essais* ou les articles du *Dictionnaire*. Le poème est, de l'avis d'Étienne Pasquier, une revue *de omni re scibili* [1].

Il est aussi en un sens une vaste compilation. Des 18 000 vers écrits par J. de Meung, la thèse de M. Langlois en a rendu 16 000 aux anciens. Et on n'a pas tout reconnu. Mais la transposition est toujours originale, et une pensée homogène s'exprime à travers tous les emprunts.

Il convient d'étudier cette pensée dans ses éléments et ses résultats.

*
* *

Jean de Meung a l'esprit bourgeois, positif et sensé.

En amour il contredit G. de Lorris. A l'idéal courtois des troubadours, il oppose un réalisme pratique. Il a peu de respect pour la chasteté; il méprise la femme. Ses

1. Étienne Pasquier, *Recherches de la France*, VII, 3.

attaques provoquent une querelle où il a pour adversaires Christine de Pisan, Gerson, Martin Lefranc, choqués de sa grossièreté, pour partisans Jean de Montreuil et Gontier Col.

Malgré les apparences, ses attaques n'ont rien de commun avec les fabliaux. Elles sont moins brutales. Mais elles reposent sur une doctrine, ce qui est plus grave.

S'il dédaigne les femmes, il n'aime pas davantage les grands et les puissants. Il hait les hypocrites et les gens d'Église qui personnifient à ses yeux l'hypocrisie. Il hait surtout les moines mendiants.

Ainsi le tempérament bourgeois, frondeur et pratique de J. de Meung s'exprime par son aversion pour les femmes, les grands et les moines.

*
* *

Il a un système conforme à son tempérament en politique, en morale et en philosophie.

En politique, il se signale moins par l'originalité de sa doctrine que par la façon dont il l'adopte. A ses yeux la royauté n'est pas fondée sur l'histoire, mais sur son utilité. Le roi est souvent plus chétif que ses sujets : il a besoin d'aides pour maintenir son pouvoir; il paie ses aides avec les impôts que le peuple lui verse; c'est donc du peuple que vient l'autorité des rois. Mais on a besoin d'eux pour faire respecter la justice : ils sont soutenus dans la mesure où ils font leur tâche.

La noblesse repose sur le mérite, car la naissance ne suffit pas.

En morale, J. de Meung préconise la bonne vie naturelle. Il hait l'ambition et l'avarice qui, en nous poussant à désirer toujours davantage, nous font nous opprimer les uns les autres. Sans elles le bonheur serait naturellement à la portée de tous; d'elles naît le malheur.

Il met au début de tout l'égalité complète, la communauté de tous les biens, même des femmes. Il imagine grossièrement une nature primitive idyllique.

Sa philosophie est celle de la Nature. Il croit à sa puissance infinie. L'homme trouve en elle la loi de son existence. Le grand événement humain est la mort. Il n'y a de durable

que l'espèce. L'amour est le moyen de la vie universelle. Par lui la nature oppose la génération à la destruction.

La raison doit suivre la nature, trouver en elle les règles de notre conduite et de nos rapports avec la société.

Ainsi cette philosophie est rationaliste. Elle combat l'instinct, qui développe l'ambition et l'avarice et détruit l'ordre naturel. L'homme comprend le jeu de la nature par la raison et se conduit par ses principes.

*
* *

Tout cela est du réalisme. La poésie de J. de Meung est réaliste elle aussi.

Ce poète a des images cyniques, des peintures grasses; il décrit des scènes de ménage où tour à tour le mari et la femme sont bernés.

Il atteint presque au lyrisme par le réalisme du motif poétique. L'idée d'évoquer l'amour passé, exprimée par Ronsard dans le sonnet « Quand vous serez bien vieille », par Villon dans la *Belle Heaulmière* — apparaît chez lui dans une vieille qui regrette le temps où un ribaud la battait.

Il a des symboles réalistes : la Nature, dans sa forge, forge les êtres : l'art humain, agenouillé auprès d'elle, l'épie pour lui dérober ses secrets.

Quand il emprunte aux anciens, il ranime son emprunt en le rapportant à la vie.

*
* *

Malgré la hardiesse de ses idées, J. de Meung n'est pas un révolutionnaire : il a vécu en bon sujet; il ne conteste pas l'autorité des pouvoirs établis; il rappelle seulement leurs devoirs au roi, aux grands et aux clercs.

Il est bon chrétien, à la manière traditionnelle. Mais comme beaucoup de chrétiens, plus il croit, plus il se permet de juger l'Église qui s'écarte de la morale du Christ.

D'ailleurs il fond ensemble la morale évangélique et les principes rationalistes qu'il fonde sur la croyance à la nature : c'est au nom de tout cela qu'il commande la piété.

Aussi n'a-t-il pas soupçonné les conséquences qu'on

pouvait tirer de ses principes. L'indépendance de sa philosophie librement chrétienne l'a conduit à réfléchir sur toutes les questions de la morale et à y donner des réponses. Mais ces réponses sont rationalistes.

Avec J. de Meung le meilleur du moyen âge parvient à la Renaissance. Il détient le plus riche dépôt du fonds national. Nul n'a plus contribué que lui à former des philosophes comme Montaigne, Rabelais et Voltaire, des psychologues comme Molière et La Fontaine.

*
* *

Alain Chartier ne vaut J. de Meung ni pour la force ni pour l'abondance des idées; mais il n'a guère moins de lecteurs. Ét. Pasquier l'appelle « un grand poète de son temps et encore plus grand orateur ».

Ses ouvrages en prose : le *Quadriloge invectif*, le *Livre de l'Espérance*, le *Curial* méritent notre estime par la nouveauté de l'inspiration et de la forme.

*
* *

Avec A. Chartier commence la littérature nationale.

Le patriotisme devient une source d'inspiration. Dans le *Quadriloge*, la France se lamente sur l'état de misère où elle est réduite; elle incrimine ses trois enfants, le Clergé, la Noblesse et le Peuple qui, en se disculpant, élèvent leur plainte : tous ces discours sont pleins de beaux sentiments.

On voit alors par Jeanne d'Arc quel progrès le patriotisme a fait dans le peuple. Chartier, Gerson, Christine de Pisan, tous les grands esprits délaissent l'idée de la charité chrétienne, trop générale, pour s'apitoyer sur le peuple, victime des guerres civiles autant que de la guerre étrangère.

L'injustice des privilégiés qui accablent la nation ruinée éveille l'idée d'en appeler au roi contre les grands après avoir chassé l'étranger.

Loin de redouter le despotisme royal, on le souhaite; on s'en remet à lui en haine des nobles; on y voit l'allié naturel du peuple. On conçoit ainsi une sorte de monarchie

populaire, différente, mais préparatoire du libéralisme futur.

Toutes ces idées trouvent leur formule rationnelle dans A. Chartier; avec lui dans Gerson et Christine de Pisan. Même Commynes le professe. De leur échec sortira au XVIII[e] siècle le libéralisme et les sentiments qui ont déchaîné la Révolution.

*
* *

Le style d'A. Chartier est inégal. Il use encore de l'allégorie. Mais là même, il apporte deux qualités nouvelles.

Il a presque le sentiment de la mesure. Le *Quadriloge* est proportionné : chacun des trois États fait son discours après celui de la France. L'équilibre de ce livre s'oppose aux développements illimités de J. de Meung.

Il traite la phrase en artiste. Il construit des périodes à l'imitation des anciens. « Comme les hautes dignités des Seigneuries soient établies sous la divine et infinie puissance qui les élève en florissant prospérité et en glorieuse renommée, il est à croire et tenir fermement que, ainsi que leurs commencements et leurs croissances sont maintenus et adressés par la divine Providence, aussi est leur fin et leur détriment par sentence donnée au haut conseil de la souveraine Sapience qui les aucuns verse du haut trône d'impérial seigneurie en la basse fosse de servitude et de magnificence en ruine, et fait des vainqueurs vaincus, et ceux obéir par crainte, qui commander soulaient par autorité [1]. »

Il emploie le trait et l'antithèse. Ét. Pasquier le compare pour les sentences à « Sénèque le Romain ».

On voit par A. Chartier que l'essai de Renaissance tenté au XIV[e] siècle échoue, mais ne se perd pas.

*
* *

Commynes n'est pas pour la pensée française un excitant comparable à A. Chartier. D'ailleurs son influence ne s'exerce qu'après les débuts de la Renaissance. Mais il fait voir ce que peut un esprit livré à la seule tradition française.

Il est pratique : il professe la morale des résultats et du

1. A. Chartier, *Quadriloge invectif*, Prologue, au début.

succès. Il étudie les événements plutôt que les hommes. Par goût des idées il tire de l'histoire contemporaine une psychologie réaliste, une politique utilitaire, une philosophie grave.

En psychologie, il étudie ce que chaque homme apporte dans l'action de force propre et de chances de réussite. Ses qualités préférées sont celles qui garantissent le succès. Mais il ne prend pas le change sur la valeur morale de ses contemporains.

En politique, tous les moyens de réussir sont bons, s'ils sont nécessaires. Mais couramment la loyauté vaut mieux, si on veut être cru le jour où on en manque.

L'État n'est pas uniquement destiné à faire paraître la gloire du roi. On doit rechercher d'abord le bien public. Il faut pour cela une autorité forte, de l'unité, un gouvernement capable d'aimer le peuple. Le peuple doit consentir l'impôt : autrement il n'est pas content et empêche le bon fonctionnement du régime.

D'ailleurs, Commynes n'a jamais soupçonné le libéralisme, il n'est qu'utilitaire. Il entrevoit la théorie de l'absolutisme tempéré qui régira la France jusqu'au milieu du XVIIIe siècle.

La grande idée philosophique de Commynes est celle de la mort, qui domine le XVe siècle. Elle le détache de tout intérêt; il juge par elle de l'activité humaine. Il n'arrive pas au mysticisme chrétien; il ne voit dans la mort que la fin. La mort est nécessaire : elle nous invite à modérer nos désirs.

Commynes constate le jeu de la Providence dans les affaires humaines. Quand on a préparé toutes les conditions d'une entreprise, elle rate; c'est que la volonté de l'homme ne suffit à rien. Par là Commynes est religieux et annonce le *Discours sur l'Histoire universelle*.

Commynes a l'esprit lucide et profond; il est le type le plus haut de l'intelligence française avant la Renaissance.

Il lui manque le sentiment artistique : sa phrase n'a pas de caractère.

*
* *

Au total, la pensée française au début du XVIe siècle n'est pas révolutionnaire. Elle accepte la royauté, l'Église et la religion traditionnelle. Mais elle ne reconnaît d'autres lois, dans ces limites, que l'expérience et la raison.

Littérairement elle utilise ces principes dans des œuvres dont quelques-unes seulement sont de premier ordre. Elle n'a que trois grands représentants, J. de Meung, A. Chartier et Commynes, diversement doués.

Mais l'œuvre de ces trois écrivains caractérise assez le legs fait par l'ancienne France à la nouvelle quand la Renaissance va tout modifier.

6e leçon (18 janvier 1913).

La tradition dramatique.

L'étude du théâtre s'ajoute à celle de la poésie et des idées morales pour donner une vue complète de la tradition littéraire au début du XVIe siècle.

*
* *

Le théâtre du moyen âge, très actif au XVe siècle, se prolonge jusque dans le XVIIe. Cette continuité témoigne de l'influence de l'ancienne littérature sur la nouvelle.

Cette continuité est souvent méconnue. On distingue d'habitude l'ancien et le nouveau théâtre français : dans l'ancien on englobe des pièces qui datent du XVIe siècle; dans le nouveau on décrit le théâtre de la Renaissance, mais on n'indique pas que celui du moyen âge reste vivace.

L'erreur provient d'une simplification excessive. Elle s'explique aussi parce qu'au cours du XVIe siècle la tragédie, la tragi-comédie et la pastorale se substituent aux mystères et aux moralités; la comédie aux farces et aux sotties.

Mais quoi qu'on pense de la substitution, le théâtre du moyen âge vit encore au XVIIe siècle.

*
* *

Deux causes lui assurent une longue carrière : le goût du public et les habitudes scéniques.

M. Rigal a montré par ses études sur Hardy que le goût du public altère la tragédie. Il développe la tragi-comédie romanesque qui a failli étouffer la tragédie.

Il maintient dans la comédie les habitudes de la farce; il prolonge la farce elle-même, qui règne encore en 1630 à l'Hôtel de Bourgogne. Les premiers grands comédiens sont des farceurs : Molière a commencé par l'être.

Les habitudes scéniques ont au moins autant d'influence. La tragédie nouvelle ne s'acclimate qu'en adoptant les usages de l'ancien théâtre : elle se plie à la mise en scène et au décor accoutumé. Quoique M. Rigal ait simplifié la question, l'œuvre de Hardy et de Rotrou, les premières pièces de Corneille ont été jouées au moyen du décor multiple dans des « mansions » juxtaposées.

*
* *

A vrai dire les mystères, les sotties et les moralités ne contribuent guère à la culture intellectuelle.

Même quand elles ont pour but d'édifier, elles récréent plus qu'elles instruisent. Elles traitent souvent la légende des saints; on les joue pour l'anniversaire des saints : le public s'émeut, mais plus encore s'ébaudit et s'amuse. Dans les moralités il voit surtout des contes réjouissants développés avec abondance.

Pourtant on entrevoit à travers ces drames la sensibilité littéraire de l'époque.

Le but de l'œuvre est de créer le plus d'émotion possible.

Elle y atteint par trois moyens.

— Les situations et les caractères sont pathétiques. Dans le *Mystère de la Passion*, le Christ annonce à la Vierge sa mort prochaine, et malgré les prières de sa mère, déclare qu'il se sacrifiera pour l'humanité.

Les personnages secondaires sont destinés à produire la terreur ou la pitié. On représente l'innocence opprimée

(*Grisélidis*); on lui prête toutes les vertus, et au persécuteur tous les vices.

Un théâtre ainsi conçu contient en germe le drame et le mélodrame moderne.

— La multiplicité des incidents est une nouvelle cause d'émotion.

Les plus anciens mystères ont une intrigue touffue, pleine d'événements imprévus ou merveilleux. Ce goût de la complication produit la tragi-comédie romanesque et plus tard, à l'issue de la tragédie classique, oblige le XVIIIe siècle à corser le drame par une action mouvementée.

La même cause amène Corneille à nouer fortement ses intrigues pour lutter contre la tragi-comédie. Cette obligation provisoire devient une nécessité du théâtre français.

— Enfin il y a des moyens extérieurs d'attendrir et d'épouvanter. On représente la décollation, tous les supplices. Les tourments de la Passion se prolongent pendant plus de 7 000 vers.

La tragédie de la Renaissance élimine ces procédés vulgaires; son échec les remet en honneur. L'esthétique classique les rejette de nouveau; ils reparaissent après Racine. La tragédie pittoresque les reprend au XVIIIe siècle et le romantisme en fait un moyen d'art.



Dans le genre comique, la sottie disparaît de bonne heure.

La farce, au contraire, a une longue carrière : elle peint la vie courante d'une façon brutale, souvent obscène, mais toujours saisissante.

Elle raille le vilain, toujours en peine pour sa femme, ses écus ou ses côtes. Elle le met aux prises avec son maître ou avec ses pareils. Ses personnages sont les artisans, les avocats, les gentilhommes, le mari, la femme et l'amant — qui est parfois le curé —, les valets, les soldats, les filous.

Elle ne construit pas d'intrigue; son plus grand art est de développer une situation simple en quelques scènes juxtaposées. Mais dans ces esquisses sommaires, on trouve de l'animation et des observations étonnamment fines.

L'intensité de la vie et l'exactitude de l'observation ont fait la fortune de la farce. Ses procédés s'imposent à Molière et sont le ferment le plus actif de son génie original.

*
* *

Or, dans tout ce théâtre se manifeste une anomalie singulière:

Dès le XIIe siècle on fait des pièces. Les mystères et les farces s'organisent au XIVe, pullulent au XVe, remplissent une moitié du XVIe, réussissent encore au XVIIe. Mais à aucun moment de leur longue carrière, la forme littéraire n'est en progrès.

Ces pièces sont inorganiques. On découpe gauchement des tableaux et on introduit dans l'action tout ce qui peut être mis sur la scène. Sauf exception le dialogue et les discours ne sont que le récit des événements du drame. Le drame lui-même n'est qu'une histoire en actions.

Il y a plutôt recul que progrès. Les plus anciens mystères sont les mieux proportionnés. La tendance cyclique est relativement récente : avec elle tout équilibre disparaît.

Même dans les mystères l'élément comique l'emporte. On développe les diableries et les scènes de tavernes. La farce s'introduit dans le mystère. Le sérieux du drame chrétien se perd.

L'allégorie envahit les moralités.

La première moitié du XVIe siècle offre quelques exemples de drame pathétique, comme la moralité de « l'Empereur qui tua son neveu », ou de « la fille qui mieux aima avoir la tête coupée plutôt que d'être violée ». Mais le théâtre sérieux ne fait pas de progrès.

Le théâtre comique n'en fait pas davantage : les farces du XVIIe siècle sont aussi sommaires que celles du XVe.

Cette faiblesse est d'autant plus curieuse que le XVe a vu jouer un chef-d'œuvre : *Patelin* est une vraie comédie, avec une intrigue et des types saillants. On l'imprime en 1486. Brunet en signale 30 ou 40 représentations entre 1486 et 1600. Mais Patelin n'influe en rien sur le progrès du genre.

*
* *

Plusieurs causes expliquent l'infériorité durable du théâtre.

La représentation ayant lieu d'un façon irrégulière, il ne se forme pas un goût public capable de guider les auteurs.

Les pièces sont faites uniquement pour être jouées. Sans doute *Patelin* est imprimé, et quelques amateurs lisent des mystères en manuscrit. Mais d'habitude on lit peu les pièces. Les arts poétiques traitent rarement du drame.

Il n'y a pas d'auteurs de métier. Le plus souvent on remanie des pièces antérieures; quand on en veut une nouvelle, on la commande à un prêtre ou à un homme de loi — les seuls instruits — qui, tantôt suivent servilement la légende, tantôt y mêlent des inventions médiocres de leur cru.

On connaît à peine un ou deux dramaturges par vocation.

Il n'y a pas non plus d'acteurs professionnels.

Il n'existe que des associations temporaires : les confrères de la Passion, les Enfants Sans-souci, la Basoche. Des groupes d'étudiants ou de bourgeois, encouragés par un succès, transportent une pièce aux environs de leur bonne ville. Les premiers acteurs sont des bateleurs nomades. La première troupe constituée s'établit pour quinze jours en 1505 à Saint-Maixent.

C'est au milieu du XVIe siècle, grâce au théâtre de la Renaissance, que les premières compagnies s'organisent pour des tournées en province. Elles se font bientôt une tradition, d'ailleurs plus ou moins arbitraire. Mais, comme elles aiment leur art, elles activent le progrès de la technique dramatique.

*
* *

A ces causes particulières s'ajoute une cause générale qui vaut pour toute la culture française au début du XVIe siècle.

C'est l'impuissance à créer des formes littéraires nouvelles, à part quelques poèmes fixes de peu d'étendue. Les œuvres de longue haleine restent allégoriques; l'épopée, le roman, les mystères s'attardent dans leurs défauts.

Le sentiment des grandes et belles formes manque à cette littérature.

D'où cela vient-il? Est-ce que l'intelligence et la sensibilité écrasent le goût de l'art? Ou que l'esprit français ne sent pas l'harmonie et le rythme? Ou que les arts plastiques n'influent pas sur la littérature? Il est vrai que les enlumineurs et les peintres sont des réalistes et enseigneraient plutôt la minutie qu'ils ne suggèrent de grandes œuvres d'ensemble.

Quant au grand art du moyen âge, l'architecture et la sculpture, la cathédrale française est un modèle pernicieux pour les littérateurs. Elle les invite aux constructions énormes; mais tandis que la pierre porte en elle la nécessité des proportions, le langage permet tous les excès, et ne produit pas l'équilibre.

D'ailleurs la sculpture aime les détails allégoriques qui sont un grave défaut dans les lettres.

*
* *

En somme, rien au moyen âge, pas plus les arts plastiques que l'invention personnelle des écrivains, n'introduit dans la littérature la beauté sans laquelle elle est destinée à périr.

On entrevoit au XIVe siècle un effort pour discipliner les imaginations désordonnées, pour composer les œuvres et en faire un objet artistique. Mais la Renaissance seule soumet la littérature à la beauté.

(*A suivre.*)

CH. TERRIN,
De l'École Normale Supérieure.

Revue universitaire

LES GRANDS MAÎTRES ET LES GRANDS COURANTS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE MODERNE

Cours de M. G. Lanson à la Sorbonne (*Suite*).

7e leçon (25 janvier et 1er février).

Les caractères généraux de la Renaissance en Italie et en France.

Avant d'examiner comment la Renaissance a transformé l'apport du moyen âge, il faut en définir l'esprit général tel qu'il s'est révélé d'abord en Italie.

* * *

On simplifie la question à l'excès et on la résout superficiellement quand on oppose l'une à l'autre la Renaissance et la Réforme. Définir l'activité intellectuelle du xvie siècle par le conflit de ces deux puissances, c'est imaginer à la façon du moyen âge une moralité allégorique qui interprète et obscurcit la vérité.

Une seule pensée remplit le xvie siècle. Il vient un moment où la Réforme se sépare de la Renaissance pour suivre une voie particulière : mais jusqu'au bout on reconnaît en elle la Renaissance dont elle est sortie.

Le XVIe siècle forme des âmes de qualités diverses : des artistes et des logiciennes, des réalistes et des mystiques. A chacune d'elles il offre la forme d'art et l'idéal correspondant. Mais la Renaissance, au début du moins, excite toutes les âmes, fournit à chaque idéal : elle est la source commune.

Il est vrai qu'elle s'oppose en un sens à l'idéal chrétien; elle combat l'ascétisme et nie la valeur de la pénitence. Mais l'ascétisme n'est pas la Réforme, non plus qu'il n'est tout l'idéal chrétien. Inversement la Réforme ne dédaigne pas la culture littéraire; en principe elle aime l'activité heureuse de la vie : la joie de vivre est un trait du caractère de Luther.

La Réforme a même origine que la Renaissance des lettres : le protestant remonte aux sources du dogme comme Budé aux sources des *Pandectes*. Il recherche la vraie loi de l'Évangile dans la Bible hébraïque et dans les écrits de saint Paul. La philologie sert également la Renaissance et la Réforme.

De la critique des textes et de la science tout à la fois est donc sortie la théologie protestante. Humanistes et Réformateurs sont parfois les mêmes hommes : en Flandre, Érasme; en France, Lefèvre d'Étaples. Marguerite de Navarre lit Platon et l'Écriture.

Mais la Réforme n'est pas le seul mouvement de réaction morale qui naît de la Renaissance. Une contre-réformation catholique combat le libertinage : elle produit le jansénisme. Or le jansénisme porte encore le signe de la Renaissance : car s'il finit au XVIIIe siècle par se donner l'air d'une protestation contre la culture intellectuelle, il commence lui aussi par un retour aux textes : il rejette les commentaires de la scolastique, et remonte à saint Augustin.

La réaction est aussi purement morale : l'idéalisme platonicien et le stoïcisme renouvelés de l'antiquité tentent tour à tour de remplacer les barrières rompues par la Renaissance.

La Renaissance est donc complexe : elle ne se définit pas par contraste avec la Réforme; au contraire elle l'enveloppe, ainsi que beaucoup d'autres grands mouvements d'idées.

*
* *

Il n'est pas moins abusif d'attribuer à la Renaissance des dates arbitraires qui n'ont pour elles qu'une tradition erronée.

On répète communément que la Renaissance date de 1453, quand les Grecs chassés de Constantinople par les Turcs vinrent se fixer en Italie. Quant à la France, l'expédition de Charles VIII lui révèle l'Italie, et la Renaissance française commence en 1494.

Rien n'est plus faux. Pendant trois années, à partir de 1397, Manuel Chrysoloras enseigne le grec à Florence. Le succès de son cours est le premier signe du réveil hellénique en Italie.

Chrysoloras a des successeurs. Des Florentins viennent apprendre le grec à Constantinople dans les derniers temps de l'empire. En 1439, un concile réunit l'élite des clergés grec et latin désireux de réconcilier ensemble les deux confessions catholiques : l'empereur Jean Paléologue y assiste. Des rapports étroits s'établissent entre l'esprit grec et l'esprit latin.

Les Italiens s'initient donc à l'humanisme entre 1400 et 1450. La chute de Constantinople renforce seulement les premiers effets de l'apprentissage.

De l'Italie le mouvement gagne au xve siècle l'Espagne, la France, la Flandre, l'Allemagne et l'Angleterre. Il réussit partout.

Les circonstances le favorisent. C'est alors que l'imprimerie, en multipliant les livres, aide au progrès de la philologie. La découverte de l'Amérique et les grandes navigations autour du monde excitent les imaginations. Partout on rompt avec les anciens usages. Une économie et des habitudes sociales nouvelles, les événements même permettent à la Renaissance de s'implanter dans tous les pays.

*
* *

Il ne suffit pas de définir la Renaissance par le retour à l'antiquité; car le moyen âge l'a connue avant elle. Il s'est rangé sous la tutelle d'Aristote, et on voit par le *Roman de*

la Rose qu'il interprète à peu près toutes les œuvres que nous possédons aujourd'hui : sauf Tacite, tous les grands écrivains étaient déjà retrouvés.

Mais si on possédait les œuvres, on les connaissait mal et on les comprenait peu. On lisait Aristote et Platon dans les traductions latines de versions hébraïques ou arabes. Les textes se déformaient peu à peu et se corrompaient en passant d'une race à l'autre.

Malgré le nombre et l'étendue des commentaires, on ne comprenait pas la pensée des anciens. On a lu pendant deux siècles la *Poétique* d'Aristote sans s'apercevoir que la comédie et la tragédie sont des poèmes dramatiques. On appliquait ces noms indifféremment à tous les genres, et Dante appelle son poème épique la *Divine Comédie*.

Seuls quelques lettrés savaient le grec au XV[e] siècle, et permettent ainsi le renouveau de l'hellénisme.

Le principal de la Renaissance est que l'hellénisme reprend la direction de l'humanité et de la civilisation. L'antiquité grecque reparaît d'abord. Elle réveille la pensée latine, ensevelie sous les dédains du moyen âge. Hellénisme et culture latine ont désormais partie liée. En lisant les auteurs grecs en grec, on apprend à lire les latins. Dans les uns et les autres on découvre la beauté, tandis qu'on n'y cherchait auparavant qu'une doctrine.

La Renaissance de l'hellénisme surprend les beaux-arts en plein travail de renouvellement. Elle arrive à propos pour leur fournir des modèles et des procédés. Elle les enrichit et les active. Elle leur propose un idéal. Même à travers les œuvres d'art romaines, c'est encore la Grèce qui agit indirectement.

Ainsi par l'hellénisme un idéal nouveau succède au moyen âge. Celui-ci recherchait l'émotion pathétique, les symboles, et l'exactitude minutieuse du détail réaliste : le tout sans souci de la composition.

La Renaissance y substitue l'harmonie des lignes et l'élégance des formes. Elle fait de chaque œuvre d'art un ensemble bien composé.

*
* *

La Renaissance ne s'est pas faite mécaniquement par le décalque des modèles antiques. Elle est l'œuvre de quelques grands érudits qui ont tiré de l'antiquité des lois générales pour servir à la culture de l'esprit.

Mais, pour fonder une méthode rationnelle, il faut partir de données sûres : dans les textes connus, qu'est-ce qui est certainement des anciens? On examine leurs idées; on les discute; on les débarrasse des gloses récentes. On conçoit la possibilité de reconstituer les textes dans leur pureté primitive. On les étudie au moyen de la grammaire et de l'histoire, on fait des éditions critiques.

Le moyen âge rapportait les idées antiques aux préoccupations modernes; il interprétait le droit romain d'après ses propres besoins. Au contraire, Budé remonte aux sources, consulte l'histoire, et retrouve le vrai sens des *Pandectes* dans la civilisation romaine. Au lieu de tirer les anciens dans le sens de la pensée moderne, on demande aux modernes de trouver des règles de conduite dans la conception des anciens.

— Ainsi naissent la philologie et le rationalisme. —

Les mêmes hommes qui inventent une méthode de penser cultivent aussi le goût des belles formes. Ils copient les modèles de l'art, de l'éloquence et de la poésie; ils créent dans la même langue, dans les mêmes moules que l'antiquité des œuvres d'une inspiration analogue, qui prétendent à l'originalité. A leur suite, on écrit en latin, puis en langue vulgaire, sur les thèmes antiques.

Les humanistes sont donc avec les artistes les promoteurs de la Renaissance. Sans eux, on ne comprendrait ni le réveil de l'Italie, ni son extension à l'Europe. Le latin leur permet de se comprendre et propage la Renaissance.

*
* *

Le renouveau de la littérature et de l'art, avec l'humanisme qui les domine, n'est pas le terme de la Renaissance.

Par delà la philologie, le rationalisme et l'art, les humanistes ont voulu retrouver la Nature; non pas les manifesta-

tions particulières à l'antiquité qui ne relèvent que de l'histoire, mais la Nature universelle dans ses modes généraux d'activité. Toutes les curiosités naissent à la fois : les sciences, la psychologie, la morale et la politique rationnelles.

Mais le but suprême de la Renaissance est l'individu : c'est d'élever l'homme à la perfection en l'ornant de toutes les qualités éminentes : l'intelligence, l'énergie, la beauté.

L'homme complet se développe en tous sens; il l'emporte également par la vigueur du corps, par la justesse de l'esprit et la délicatesse du sentiment. Il fait de la gymnastique et des armes; il se livre aux spéculations les plus abstraites; et sa sensibilité est sans cesse en éveil.

Toutes ces qualités s'ordonnent entre elles de sorte qu'il y a une harmonie de l'homme comme de toute œuvre d'art.

Cette harmonie, souhaitable en soi, permet seule à l'homme de jouir des régals que la nature lui prépare, car la jouissance est un art complexe. Les violents se délectent du pouvoir; les raffinés se lancent à la poursuite de l'infini et du mystère. Le même attrait de la liberté reconquise conduit les uns au mysticisme et les autres à la philosophie rationaliste.

La vie matérielle s'embellit comme la vie morale : l'harmonie du costume, des manières et des fêtes s'ajoute à l'élégance de la pensée.

Ainsi se réveillent l'amour de la vie, la sympathie pour la nature et la confiance dans l'esprit humain. La Renaissance substitue à la sainteté du renoncement chrétien le devoir de se perfectionner par l'exercice de toutes les facultés et la satisfaction de tous les besoins.

*
* *

Il est difficile de préciser d'où est venu cet idéal, comment il s'est formé et par quelles causes. Dès le XIV[e] et le XV[e] siècle, la pensée et l'action s'inspirent de considérations nouvelles, sans qu'on puisse dire si le retour à l'antique en est la cause ou l'effet. Il faut donc se borner à noter des coïncidences.

Les classes se rapprochent et leurs idéals se confondent. Le prince veut être savant et le lettré fait montre d'élégance. L'homme parfait possède les qualités de tous les deux.

L'ambition et l'égoïsme, simples impulsions au moyen âge, deviennent presque des vertus. L'individu se dégage de sa classe; il prend conscience de sa valeur et se cultive pour lui-même; il donne l'essor à toutes ses passions.

La poursuite de la gloire sur terre devient un idéal légitime : l'homme n'est parfait que s'il atteint à l'immortalité. Or, tandis que le moyen âge n'admettait l'immortalité qu'au ciel après la mort, l'homme de la Renaissance veut la réaliser ici-bas et dès sa vie par la perpétuité de son nom.

La vie prend ainsi un prix inestimable et devient le but de l'activité. Tout ce qui s'y rattache est également important : les soins du corps comme la culture de l'intelligence. Érasme donne des conseils de propreté et d'hygiène : la netteté du linge compte autant qu'une erreur de copie ou de traduction.

La Renaissance condamne l'ascétisme et la vie monastique; elle méconnaît le péché originel et sacrifie la vie future à la vie sur la terre. Le christianisme se réduit tantôt aux jouissances artistiques et sensuelles des cérémonies d'église, tantôt au mysticisme par contraste avec l'esprit rationaliste.

Tel est, dans ses traits généraux, le mouvement d'idées qui coïncide avec la Renaissance des arts et des lettres.

*
* *

De l'Italie, la Renaissance gagne tous les pays de l'Occident.

Il semblerait que ce mouvement général, qui dérive de la culture antique et se transmet par le latin, dût renforcer l'unité de civilisation qui caractérise le moyen âge. Au contraire, la Renaissance ranime les nationalités, les fortifie, et les fixe.

— Elle développe la fierté de chaque peuple. Alberti, en Italie, lance un appel analogue à celui de Du Bellay. Il vante la précellence de la langue italienne et prédit sa gloire prochaine. Ailleurs, surtout en France, naît le désir d'égaler les anciens, une émulation saine et utile.

Les causes politiques, sociales et économiques accentuent cet effet. Mais, comme elles varient avec les nations, la

Renaissance prend selon les pays une physionomie différente. Elle se mêle aux traditions nationales; elle les domine; elle est dominée : partout elle a de graves conséquences.

— Une différence essentielle distingue l'Italie de la France, comme aussi de la Flandre, de l'Allemagne, de l'Angleterre et de l'Espagne.

En Italie, l'idéal esthétique et voluptueux prédomine : l'antiquité se résume dans le culte de la beauté. Dans les pays du nord et de l'ouest, la beauté cède le pas à la critique et à la science : la philologie l'emporte.

En Italie, le goût de la beauté voluptueuse conduit au libertinage des mœurs. On y vit en artiste. L'habileté et l'intrigue que vante Machiavel sont les procédés d'un artiste plutôt que d'un politique pratique.

Au nord, et surtout en France, des habitudes sérieuses contiennent l'élan vers la volupté. On cherche à régler la vie sur des lois rationnelles. La poursuite du bien, l'étude de l'homme et la religion accaparent les intelligences.

— Les effets de la Renaissance varient aussi avec l'avancement des civilisations.

En Flandre et en Allemagne, l'humanisme fleurit surtout en latin; les langues nationales profitent peu.

En Angleterre et en Espagne, la sève nationale est la plus forte et absorbe l'apport latin et italien. L'Espagne ne reçoit de la Renaissance que la forme extérieure, les mièvreries, les délicatesses excessives qui exténuent plus qu'ils fortifient son génie naturel.

La littérature française, au contraire, est renouvelée.

— La Renaissance produit en Italie les chefs-d'œuvre du xve et du xvie siècles. Elle donne à la littérature une impulsion nouvelle, mais ne rompt pas avec la tradition : elle est une étape du développement national.

En France au contraire elle est une révolution : elle clôt une époque et en ouvre une autre; elle crée des méthodes, des genres et des procédés.

D'ailleurs, elle ne cesse pas ses effets, comme en Italie, moins d'un siècle après son premier éclat. Elle s'apaise un moment, puis se renforce avec le classicisme : Boileau est l'héritier de Ronsard et de Du Bellay. La Renaissance ne

prend fin qu'avec les classiques d'imitation du XVIII[e] siècle.

Même en rupture avec le moyen âge, la Renaissance française est à la fois moins nationale qu'en Italie et plus mêlée qu'en Angleterre et en Espagne. Elle n'est simplement ni l'invasion d'une pensée étrangère, ni un renouveau de l'esprit national. En elle, l'Italie et l'antiquité s'unissent au génie de la race; la vie française s'améliore et se complète par une heureuse combinaison d'éléments divers.

*
* *

La Renaissance française commence dès la fin du XIV[e] siècle, sous Charles V et Charles VI. Jean Le Maire de Belges, des humanistes comme Gaguin et Fichet procèdent de la culture antique longtemps avant les guerres d'Italie. Anne de Bretagne fait par avance de la cour une image réduite des cours italiennes.

Mais cette ébauche est médiocre; et quoiqu'on distingue mal ce qui pouvait en sortir, l'esprit français aurait fait peu de progrès s'il n'avait pas reçu une impulsion plus forte.

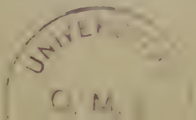
L'expédition de Charles VIII, en brisant les barrières, met brusquement la France au même niveau que l'Italie.

La culture italienne se répand d'abord : pendant cinquante ans, on n'en souhaite pas d'autre. La politique et les guerres en font l'objet de toutes les convoitises : l'Italie éclipse l'antiquité.

Puis l'antiquité se dégage ; l'exemple des Italiens montre le parti qu'on peut en tirer. On s'éprend d'elle avec autant d'ardeur qu'on avait fait de l'italianisme.

Le fonds français se renouvelle alors. Le passé est acquis ainsi que l'énergie traditionnelle de la race. Mais l'humanisme introduit une foule d'idées; l'intelligence et la sensibilité s'affinent au contact de l'Italie; le réveil de l'esprit national se prépare.

Ainsi trois forces travaillent à la Renaissance française; la tradition de l'esprit français, l'humanisme, et le réveil des intelligences. La réaction de la vitalité française crée cet « effort de soi sur soi » qu'est le classicisme. La Renaissance et l'art classique dépendent donc étroitement de la découverte de l'Italie.



Ils ne dépendent pas moins de l'imprimerie. L'expédition de Charles VIII a répandu les trésors de l'antiquité; mais déjà les presses multipliaient les œuvres des humanistes; les idées se propageaient par le livre. Des voies différentes conduisaient au même idéal.

Aux environs de 1500, toutes les nouvelles œuvres témoignent de la Renaissance.

*
* *

Il y a loin dans toute innovation des premiers essais au moment où on en a une idée claire. Les premiers humanistes travaillent isolément; ils ne prennent de l'antiquité chacun que ce qui l'intéresse; Platon, Sénèque ou Aristote. Les princes recueillent la tradition de l'élégance; les moralistes, les théories sur l'homme.

Aux environs de 1530, les tentatives isolées se coordonnent. Le prince, l'humaniste, l'architecte, le poète ont une vue d'ensemble de la civilisation nouvelle. Aux inventions particulières se substitue un idéal. La Renaissance est la loi artistique de la France.

Les premiers volumes de Rabelais en donnent la preuve. En 1532, Gargantua trace à Pantagruel un programme d'études conforme aux principes de la Renaissance et l'oppose aux méthodes de son temps.

« Le temps, dit-il, était encore ténébreux et sentant l'infélicité et calamité des Goths, qui avaient mis à destruction toute bonne littérature. Mais par la bonté divine, la lumière et dignité a été de mon âge rendue aux lettres, et y voy tel amendement, que de présent à difficulté serais-je reçu en la première classe des petits grimauds, qui en mon âge virile étais (non à tort) réputé le plus savant dudit siècle... Maintenant toutes disciplines sont restituées, les langues instaurées, grecque, sans laquelle c'est honte qu'une personne se dise savant, hébraïque, chaldaïque, latine... Tout le monde est plein de gens savants, de précepteurs très doctes, de librairies très amples, qu'il m'est avis que ni au temps de Platon, ni de Cicéron, ni de Papinian, n'était telle commodité d'étude qu'on y voit maintenant. Et ne se faudra plus dorénavant trouver en place ni en compagnie, qui ne sera bien expoli en l'officine de Minerve. Je voy les brigands, les bourreaux, les aventuriers, les

palefreniers de maintenant plus doctes que les docteurs et prêcheurs de mon temps[1]. »

Trois ans plus tard, en 1535, Rabelais étend le nouvel idéal à l'éducation tout entière. Il oppose le jeune homme moderne à l'étudiant du moyen âge et en fait le portrait le plus flatteur.

« Au soir, en soupant, ledit des Marais introduit un sien jeune page de Villegongys, nommé Eudémon, tant bien testonné, tant bien tiré, tant bien épousseté, tant honnête en son maintien que trop mieux ressemblait quelque petit angelot qu'un homme.

« Puis dit à Grandgousier : — Voyez vous ce jeune enfant? Il n'a encore que douze ans; voyons, si bon vous semble, quelle différence il y a entre le savoir de vos rêveurs matéologiens du temps jadis et les jeunes gens de maintenant...

« Alors Eudémon, demandant congé de ce faire audit vice-roi son maître, le bonnet au poing, la face ouverte, la bouche vermeille, les yeux assurés et le regard assis sur Gargantua, avec modestie juvénile, se tint sur ses pieds, et commença le louer et magnifier premièrement de sa vertu et bonnes mœurs, secondement de son savoir, tiercement de sa noblesse, quartement de sa beauté corporelle. Et pour le quint, doucement l'exhortait à révérer son père en toute observance, lequel s'étudiait à le faire instruire, enfin le priait qu'il le voulût retenir pour le moindre de ses serviteurs. Car, pour le présent, ne requérait des cieux, sinon qu'il lui fût fait grâce de lui complaire en quelque service agréable.

« Le tout fut par icelui proféré avec gestes tant propres, prononciation tant distincte, voix tant éloquente et langage tant orné et bien latin que mieux ressemblait un Gracchus, un Cicéron ou un Emilius du temps passé qu'un jouvenceau de ce siècle[2]. »

Ainsi le jeune homme moderne a toutes les qualités : la Renaissance est passée dans les mœurs.

Aux environs de 1530, toute la littérature relève de la Renaissance. En 1532, c'est le premier livre de Marot, l'*Adolescence Clémentine;* en 1533, le *Miroir de l'âme pécheresse* de Marguerite de Navarre. De 1532 à 1535 paraissent le premier livre de *Pantagruel* et *Gargantua;* en 1536 l'*Institution chrétienne* de Calvin, traduite en français vers 1540.

1. *Pantagruel*, liv. I, chap. 8, éd. Marty-Laveaux, t. I, p. 254-255.
2. *Gargantua*, chap. 15, éd. Marty-Laveaux, t. I, p. 60.

A la même date, François Ier institue les professeurs royaux. La réforme de l'enseignement coïncide avec la création des collèges de Sainte-Barbe, de Guyenne et de Strasbourg.

*
* *

La Renaissance française débute donc par une préparation lente et obscure, à peine sensible avant le XVIe siècle. Vers 1500 l'antiquité, les écrivains latins modernes et italiens pénètrent en France. L'humanisme se propage et intéresse les rois à son idéal.

Trente années d'incubation aboutissent à des œuvres d'une inspiration nouvelle. Mais la première génération d'écrivains doit encore beaucoup au moyen âge. Née à la fin du XVe siècle, elle a reçu l'éducation scolastique. Elle s'assimile mal les idées antiques; elle emprunte les idées modernes sans méthode.

La génération de 1520 arrive en 1550 à l'âge d'écrire. Cette fois la Renaissance triomphe. La poésie lyrique, jusqu'alors ignorée, atteint du premier coup à la perfection. L'épopée se transforme à l'imitation d'Homère et de Virgile. La tragédie et la comédie sont créées.

Tout cède d'abord à la poussée formidable de l'hellénisme. On pense et on écrit d'après les modèles grecs : on écrit même en grec. Puis la culture italienne devient la plus forte, et vers 1570 elle impose sa tyrannie.

Mais le fonds national n'est pas détruit : il reparaît après le premier mouvement d'enthousiasme. De plus, l'intelligence française a fait des progrès et peut désormais se suffire. Or, à ce moment, les guerres politiques et religieuses obligent les Français à choisir entre leur tradition et la pensée italo-antique. La tradition reprend le dessus, et une réaction se produit.

Dès 1560. et surtout en 1580, la littérature devient moins artistique et plus pratique, moins imaginative et plus réfléchie. L'art pur est vaincu par le rationalisme. La Renaissance aboutit à Montaigne et au positivisme du règne de Henri IV.

Ainsi, les deux principes de la Renaissance, le goût de

l'art et le rationalisme, réussissent séparément et triomphent l'un de l'autre. La gloire des classiques sera de les réunir en un même idéal.

8e leçon (8 février).

L'apport idéologique de la Renaissance dans la littérature française.

Les écrivains du xvie siècle ont puisé les idées à pleines mains dans l'antiquité grecque et latine, en Italie et en Espagne. Remaniées ou simplement transposées, ils en ont fait le thème de leurs méditations et le stimulant de leur pensée.

Toutes ces idées se sont mèlées dans leurs livres et il est difficile de les y discerner. Aussi vaut-il mieux, plutôt que de les étudier une à une dans chacun d'eux, en retrouver l'influence dans l'histoire littéraire.

*
* *

Le xvie siècle emprunte d'abord à l'antiquité.

Il traduit les textes qui répondent le mieux aux besoins de l'esprit moderne et qui contiennent le plus d'enseignements. Il ressort des traductions citées dans le *Manuel de Bibliographie du XVIe siècle*[1] que ce sont surtout les historiens, les orateurs, les moralistes, les savants et les poètes. On y recueille des connaissances techniques, des théories littéraires, et des leçons d'élégance.

Le fonds antique, par sa richesse et sa variété, fournit à tous les esprits : temoin la lettre de Gargantua à Pantagruel, déjà citée.

Les écrivains latins modernes sont des guides utiles pour aborder l'antiquité : ils ont eu les premiers le désir de comprendre la pensée grecque ou romaine; ils l'ont accrue de leurs réflexions; ils montrent comment un moderne peut exploiter les anciens.

Un humaniste s'interpose généralement entre le modèle

1. M. Lanson, *Manuel de bibliographie* (*XVIe siècle*).

antique et son interprète français. Rabelais connaît Plutarque et Aulu-Gelle par Érasme. Montaigne lit César à l'aide de Ramus. Les exemples accumulés dans l'essai *De l'Imagination* étaient déjà rassemblés dans des compilations comme l'*Officina* de Ravisius Textor et les *Leçons* de Cœlius Rhodiginus.

L'humaniste suggère quelquefois des idées neuves : Rabelais emprunte Antiphysie à Cœlius Calcagninus.

*
* *

Parmi les modernes, la Renaissance française ne tire à peu près rien de l'Angleterre, de la Flandre et de l'Allemagne. Elle utilise en Flandre Érasme; en Angleterre Th. Morus et Buchanan : trois écrivains latins.

Elle emprunte à l'Espagne trois œuvres typiques, dont les adaptations françaises sont aussi importantes que nombreuses : la tragi-comédie de *La Célestine*, d'où est sorti un genre dramatique; la série des *Amadis*, indéfiniment imités; la *Diane* de Montemayor, qui a produit *L'Astrée*, la *Clélie*, tout le roman sentimental et pastoral du XVIIe siècle.

Elle lui prend encore *L'Horloge des Princes* de Guevara; les *Diverses Leçons* de Pierre Messie, compilations de morale et d'histoire, qui enseignent à grouper les faits pour en dégager une idée. Cela conduit à Montaigne.

Les récits des voyageurs espagnols et portugais élargissent l'idée qu'on se fait du monde.

L'Italie ne fournit pas que les notions d'art et du goût. On s'aide de Machiavel pour interpréter Tite-Live. A côté de Vitruve traduit, on étudie l'architecture dans Leo Battista Alberti, Serlio et Palladio, ses disciples.

On apprend les sciences dans Pline, Dioscoride, Galien et Hippocrate; mais aussi dans le Belge Vesale, dans le Milanais Cardan, et dans le livre de Jean Huarte : l'*Examen des esprits*. Ce Basque avait inventé une méthode pour produire, élever et répartir dans l'État des hommes de toutes vocations, en commandant à leur naissance par l'alimentation rationnelle des parents.

En fait d'agriculture, on lit, outre Columelle, le livre des *Profits champêtres et ruraux* de Crescenzi, et les *Recettes* du Révérend S. Alexis (Guillaume Ruscelli).

*
* *

L'étude de l'homme provoque une vive curiosité.

Les contes et les nouvelles, qui n'avaient jusqu'alors servi que de récréation, deviennent des documents de la vie morale. On y trouve des « cas humains représentés au vif ». Dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, chaque conte est suivi de remarques qui en dégagent la leçon.

On recherche plus que jamais dans l'histoire le jeu des passions. On demande à Plutarque des anecdotes, des portraits, des observations, le résumé de la diversité humaine. Comme il n'est d'ailleurs ni un penseur systématique, ni un très grand esprit, il est accessible aux intelligences moyennes : de là son succès, et celui de son traducteur Amyot.

Ainsi, Marguerite de Navarre étudie l'homme moderne; Plutarque et Amyot celui d'autrefois ; les récits des voyageurs décrivent les Indes, l'Afrique et l'Amérique, une humanité étrange et sauvage, en partie disparue : on connaît toutes les sortes d'hommes.

D'abord on s'y perd. Tant de contradictions font souhaiter l'établissement d'une règle.

On la cherche chez les théoriciens antiques : Phocylide, Théognis, Naumache et Solon; chez les modernes : dans l'*Éloge de la Folie*, d'Érasme qui critique la moralité humaine; dans ses *Colloques*, qui insistent sur la difficulté de réformer la vie.

On s'adresse même aux *Emblèmes* d'Alciat et de Sambucus; à tous les recueils de sentences morales. Les *Quatrains moraux* de Pibrac donnent sous une forme précise les préceptes de la sagesse nouvelle.

La confrontation de ces textes suggère des principes.

*
* *

On discute sur l'éducation du prince et des femmes.

Dans un régime où le roi est le souverain absolu, il importe qu'il soit élevé selon des règles rationnelles. On trouve ces règles dans les écrits d'Isocrate à Nicoclès, et dans les *Enseignements pour gouverner un empire*, d'Agapet.

Le rôle de la femme dans la famille et la société se transforme. A l'idée traditionnelle qu'elle est l'inférieure de l'homme et ne sert qu'à son plaisir, s'oppose un idéal nouveau qui lui reconnaît des droits, des qualités, la capacité intellectuelle, sentimentale et morale.

On discute et on invoque en faveur de la théorie moderne Plutarque, Vivès, les *Économiques* de Xénophon et le livre de Corneille Agrippa sur l'*Excellence de la femme*.

*
* *

Les théoriciens de la politique tirent de l'histoire des lois rationnelles à la manière de Machiavel.

Louis Le Roy traduit et commente la *Politique* d'Aristote, après Patrizzi et Paruta. *Le Prince*, traduit trois fois de 1553 à 1571, est discuté passionnément. Cette doctrine qui élimine les considérations morales pour ramener tout à l'habileté politique, remporte d'abord un vif succès, puis fait scandale et provoque une réaction.

A leur tour, les commentateurs ont une pensée personnelle. Louis Le Roy écrit des traités[1] inspirés de Machiavel et de l'antiquité. Bodin fait de même dans sa *Politique*.

Dans la pensée de leurs auteurs, ces systèmes ont une portée universelle; mais ils sont soumis de préférence à l'épreuve des esprits français.

En général la politique est comptée pour un art plutôt que pour une science; elle se rattache à la Rhétorique, où Bodin prend l'idée de sa méthode.

*
* *

La première grammaire française est celle de Sylvius, ou Dubois : *In linguam latinam Isagôge*. Elle explique les formes du langage et les rapports des mots conformément à l'usage latin. La grammaire ainsi comprise n'est qu'une adaptation du latin.

Un peu plus tard, Meigret adopte une autre méthode; mais il doit encore beaucoup à Donat et à Priscien.

1. M. Becker en donne des extraits et des analyses dans sa thèse sur Louis Le Roy.

L'esthétique et la critique littéraire naissent sous l'influence de Platon et d'Horace.

Avant Ronsard et Du Bellay, Thomas Sebillet écrit un *Art poétique*. Avec la Pléiade, les théoriciens abondent. En 1561 J.-C. Scaliger publie une *Poétique* qui est comme la charte préparatoire du classicisme. On y voit tout ce que l'art antique et italien peut communiquer aux Français.

* * *

La philosophie s'acclimate à son tour. Tous les grands systèmes de l'antiquité refleurissent.

L'épicurisme, hostile à la pensée religieuse et dangereux pour ses partisans, se développe à l'écart et ne s'affirme pas.

Le platonisme reprend corps à Florence, autour de Laurent de Médicis, grâce à des érudits comme Marsile Ficin. Mais ses promoteurs se soucient moins de reconstituer les textes avec exactitude que d'y trouver une doctrine morale applicable immédiatement. Le platonisme assume la direction des consciences.

La célébrité et l'élévation de ses principes lui assurent un bel avenir : il régit la vie italienne. Par suite il se déforme, et pénètre en France mêlé de sentiments qui dérivent de la courtoisie du moyen âge, ou de Pétrarque et du mysticisme chrétien.

On lit Platon dans les traductions et les éditions de Marsile Ficin. Marguerite de Navarre le médite. Son grand livre, l'*Heptaméron*, est l'œuvre capitale du platonisme français.

La tristesse des guerres de religion ranime le stoïcisme où les esprits graves vont se réconforter.

Aux Pays-Bas, Juste-Lipse écrit en latin sur la vertu stoïcienne. En France, Honoré d'Urfé, du Plessis-Mornay et du Vair suivent son exemple. Du Vair traduit Épictète. Il fait lui-même un *Traité de la Constance du sage et calamité publique*, censément écrit pendant le siège de Paris par Henri IV.

Le scepticisme renaît aussi. Il se greffe sur les *Hypotyposes pyrrhoniennes* du médecin Sextus Empiricus, traduites en latin par H. Estienne et en français par Gentien Hervé. Le

premier, Montaigne s'inspire de ce livre dans l'*Apologie de Raimond Sebond.*

Le scepticisme s'enrichit des idées des humanistes. Trois livres en marquent le progrès : celui de Pic de la Mirandole : *Examen vanitatis doctrinæ gentium et veritatis christianæ disciplinæ;* la *Vanité des Sciences* de l'Allemand Corneille Agrippa; le livre de l'Espagnol Sanchez, réfugié à Toulouse : *Quod nihil scitur.*

La pensée d'Aristote s'est conservée en Italie et par l'Averrhoïsme issu du moyen âge. L'étude des textes grecs la remet en honneur. Il en résulte un certain nombre d'idées antichrétiennes, dont les libertins tireront bientôt leur justification.

*
* *

L'usage de la philosophie jointe aux sciences particulières crée une méthode de penser.

Le syllogisme auquel le moyen âge réduisait la dialectique était un instrument médiocre, formel, rebelle aux souplesses du sentiment et de l'imagination. La pure logique ne suffisait plus du jour où on croyait à la valeur de l'art.

Ramus y substitue la Rhétorique, qui utilise toutes les ressources de l'esprit sous le contrôle de la réflexion. Il remet le raisonnement à sa place dans l'activité générale de l'intelligence et en fait un art de persuader.

Il tire les lois de la Rhétorique des traités où Cicéron et Quintilien ont résumé leur expérience; il emprunte ses exemples aux poètes passionnés, à Homère et à Virgile, aux grands orateurs.

Il montre qu'il ne suffit pas d'appliquer les règles pour être éloquent, il faut aussi reproduire la finesse dialectique des orateurs célèbres, et transformer en arguments les idées et les émotions.

*
* *

Toutes les formes de la civilité se développent en même temps que les disciplines morales et littéraires.

L'antiquité est pauvre en modèles de ce genre; mais

l'Italie y supplée. *Le Courtisan*[1] de Baltasar Castiglione décrit le cavalier idéal; le *Galathée* de Jean della Casa donne les règles du savoir-vivre, Montaigne lit *La Civile Conversation* d'Étienne Guazzo.

Le changement des mœurs apparaît avant cinquante ans. Les héros ne sont plus comme autrefois des Bayard ou des Commynes, mais un Michel de l'Hôpital, un du Vair, un saint François de Sales.

Le caractère des livres se transforme aussi. Les *Essais* de Montaigne marquent la fusion du vieil esprit français et de la culture antique ; ils sont la somme où toute la pensée de l'ancien monde est reprise d'un point de vue nouveau.

* * *

La manière dont la Renaissance française utilise l'antiquité et l'Italie n'est pas moins curieuse que l'utilisation elle-même.

On parle volontiers de l'érudition pédantesque du XVIe siècle. Il est vrai que les sermons de saint François de Sales sont remplis de faits rares recueillis dans les auteurs anciens.

Mais on oublie que les mêmes hommes se sont passionnés pour les idées générales. La Rhétorique est la loi de leur pensée : elle leur enseigne à se dégager des faits particuliers pour combiner des vues d'ensemble.

Peu d'écrivains accumulent autant que Rabelais de détails amusants, étranges ou grivois. Il excelle pourtant à développer une idée générale selon les lois de la Rhétorique; il écrit dans le goût cicéronien des discours remarquables, comme celui d'*Ulrich Gallet*[2], ou la *Contion que fit Gargantua aux vaincus*[3].

Du Mystère du moyen âge à la tragédie de la Renaissance la différence est frappante. Dans l'un, tout est particulier et se traduit en actes. L'autre n'est que discours. L'auteur suspend l'action pour y intercaler des plaintes sur la destinée ou des dissertations morales.

1. Voir pour le détail *La Philosophie de L'Art* de Taine et *Les Sources d'idées au XVIe siècle* de M. Villey.
2. *Gargantua*, chap. 31, éd. Marty-Laveaux, t. I, p. 116.
3. *Gargantua*, chap. 50, éd. Marty-Laveaux, t. I, p. 182.

Le succès des idées et des sentences est si vif que les imprimeurs les signalent à l'attention du lecteur par des guillemets ou des caractères italiques.

Dans la tragédie, l'intérêt s'attache aux idées plus qu'aux circonstances et aux personnages. La *Mort de César* examine la question du tyrannicide : César et Antoine discutent ensemble l'utilité de la clémence en politique. *L'Ecossaise* n'émeut pas seulement par la jeunesse et la beauté justement célèbres de Marie Stuart; Montchrestien y discute la responsabilité royale et les sanctions qu'elle comporte.

*
* *

S'il se plaît aux idées générales, le XVIe siècle collectionne aussi les faits; mais c'est encore pour atteindre les idées. Si les exemples concordent entre eux, l'idée s'impose; s'ils se contredisent, on réserve la conclusion. Dans les deux cas l'esprit travaille.

Les anciens fournissent les modèles du genre. Les traités de Plutarque, d'Athénée et d'Aulu-Gelle sont des collections de faits destinés à mettre en lumière une idée générale.

La tradition du genre se transmet à l'Espagne. Les *Lettres* de Guevara sont des causeries interminables où les exemples s'accumulent à l'appui d'une vérité morale. Le surnom d'*Epîtres dorées* prouve leur succès. Les *Diverses Leçons* de Pierre Messie procèdent du même principe. Ces deux recueils sont traduits en français.

A l'origine, les *Essais* de Montaigne ne diffèrent pas de tous ces traités : l'auteur y rassemble toutes les particularités capables de suggérer une leçon générale. Même lorsqu'il change de méthode, il conserve l'habitude d'accumuler les détails instructifs.

*
* *

Le XVIe siècle aime enfin à transcrire des développements entiers d'un auteur ancien dans un ouvrage moderne. Il suit en cela l'usage des Italiens.

On a longtemps jugé originaux des discours qui ne sont

qu'une transcription de l'antique. Dans la *Deffense et Illustration de la langue françoise*, du Bellay cite par endroits des anciens et des modernes ; et sur la foi d'une sincérité indiscutable, on a cru que toutes les parties de son livre qu'il ne restitue à personne nommément lui appartenaient en propre. Les travaux de M. Chamard et de M. Villey ont montré que, dans ces parties mêmes, il reproduit souvent Quintilien, Sperone Speroni, ou Alberti, avec les retouches nécessaires.

De même Montaigne : deux pages[1] de l'*Apologie de Raimond Sebond* où il exprime sa pensée religieuse avec une ampleur exceptionnelle ne sont peut-être qu'une transcription qu'il n'a pas signalée.

Ces emprunts n'ont rien de condamnable, ni de vulgaire. Les esprits médiocres en usent, mais n'en profitent pas. Les grands écrivains s'en servent comme d'un exercice pour penser originalement. Le développement pris aux anciens est un noyau autour duquel s'ordonnent leurs réflexions personnelles : il les prépare et les soutient.

*
* *

Ainsi l'esprit français se cultive à l'école des anciens et des humanistes. Il emprunte des idées sur tous les sujets, depuis les sciences jusqu'à la politesse la plus extérieure.

Il fait à son tour des œuvres originales. L'étude de la nature humaine prépare la psychologie classique. On cherche des règles pour vivre heureux conformément au bien. La philologie s'organise. On raisonne d'après des méthodes nouvelles : la Rhétorique remplace la logique formelle, et le goût des idées générales supplante celui des faits particuliers.

*
* *

On pouvait craindre que le progrès de la Renaissance fût entravé par le patriotisme ardent et jaloux qui se développe en France à la fin du xve siècle.

Les deux mouvements d'idées s'opposent en effet.

1. *Essais*, II-12, éd. Dezeimeris, t. II, p. 182.

Le patriotisme suppose que la littérature est parfaite parce qu'elle s'inspire de l'idée nationale, et que l'inspiration nationale est bonne parce qu'elle diffère de l'étranger.

Or, la Renaissance est cosmopolite; elle croit que l'esprit humain reste semblable à lui-même à travers les siècles, et que la vérité n'est pas particulière à une nation, mais commune à toutes.

Pourtant la Renaissance ne détruit pas la fierté nationale. Le Français tire parti des richesses nouvelles pour réaliser une culture supérieure et surpasser l'Italie et l'antiquité.

Mais l'orgueil national se transforme : ou l'expérience des autres nations concorde avec celle de la France, et la vérité n'est pas un privilège français; — ou leur opposition éclate : chacune d'elles garde sa valeur relative, et le Français n'est plus en possession de la vérité absolue.

L'habitude de confronter par les livres des civilisations différentes restreint aussi la portée de l'orgueil national et contribue à répandre le même idéal dans tous les pays,

Le Français s'accoutume donc à penser universellement.

Sa revanche sera de ne pas garder ses idées pour lui; mais de les imposer à l'admiration de ceux-là mêmes qui les lui ont inspirées. Après avoir reçu des modèles de l'Europe, il lui en donnera à son tour.

Mais, même alors, il ne cultivera pas les arts et les sciences pour son profit. Il travaille désormais pour tous les hommes.

Ainsi, au moment où l'unité catholique du moyen âge disparaît, une sorte de catholicisme rationnel la remplace. La foi religieuse devient la foi dans l'universalité de la pensée humaine : Montaigne, qui croit décrire seulement son expérience, décrit les démarches de l'humanité.

La Renaissance française n'est donc pas l'acceptation d'un idéal étranger : elle est la découverte d'une vérité universelle, suggérée par l'Italie et spécialement adaptée à l'esprit français.

(A suivre.)

CH. TERRIN,
De l'École Normale Supérieure.

LES GRANDS MAÎTRES ET LES GRANDS COURANTS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE MODERNE

Cours de M. G. Lanson à la Sorbonne (*Suite*).

9e leçon (15 et 22 février et 1er mars).

L'APPORT ARTISTIQUE DE LA RENAISSANCE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE.

Le XVIe siècle prend à la Renaissance tout ce qui est nécessaire à son éducation artistique. Il lui emprunte les genres littéraires, les rythmes et les thèmes poétiques, le sens de la beauté et cette beauté elle-même. Il lui doit une sensibilité, une imagination, un idéal d'art nouveaux.

Il prend tout cela sans scrupules, d'abord au hasard, puis d'après quelques principes généraux, dont il n'a pas clairement conscience.

*
* *

En poésie, le XVIe siècle s'approprie tous les genres de l'antiquité et de l'Italie.

Il y a trois périodes dans cette translation des genres.

Les premiers emprunts datent de la fin du XVe siècle; Marot s'enhardit; la Pléiade organise le pillage.

De le fin du XVe siècle à l'avènement de Ronsard, paraissent l'élégie romaine et l'épitre dans le goût d'Horace, où Jean Le Maire de Belges s'essaya le premier.

Marot fait des églogues d'après Virgile; dans le même genre la Pléiade préférera Théocrite, Bion et Moschos.

Marot et Mellin de Saint-Gelais introduisent l'épi-

gramme. Ils suivent Martial : la Pléiade suivra l'*Anthologie*.

On imite les fables de Phèdre, d'Ésope et des humanistes.

Marot recueille la tradition du psaume hébraïque. La Pléiade aime peu ce genre; mais Desportes le reprend et il dure jusqu'à Lamartine.

Pendant les trente années du règne de Ronsard, tous les genres antiques passent dans la littérature moderne.

Ronsard crée l'ode pindarique. Il ranime la poésie épique d'après Virgile et Homère; il renouvelle l'hymne de Callimaque.

On emprunte la tragédie des Grecs, dont Érasme a donné des traductions latines, et celle de Sénèque, qu'on lit et imite en latin dès le XIVe siècle.

L'origine de la comédie est plus mêlée. La Comédie Nouvelle des Grecs est perdue; celle d'Aristophane se prête mal aux adaptations. Les vrais modèles sont Plaute et Térence, et les Italiens. Ceux-là fournissent la structure générale; ceux-ci la peinture des mœurs et le dialogue en prose.

Aux grands genres s'ajoutent des poèmes secondaires.

Les Bocages sont des pièces mêlées d'alexandrins et de décasyllabes : le ton en est plus élevé que l'épître et convient aux discours ou aux morceaux d'allure épique.

Dans le genre ancien des complaintes et des tombeaux Ronsard innove l'épigramme funéraire : il imite l'*Anthologie*, puis les humanistes.

La satire paraît seulement chez du Bellay et Vauquelin. Régnier est son créateur : il en reçoit l'idée d'Horace, de Juvénal et des Italiens.

La Pastorale dramatique vient de l'*Aminte* du Tasse et du *Pastor Fido* de Guarini : l'antiquité lui apporte pour tout secours les idées de Vitruve sur le décor du drame satyrique.

On écrit des vers moraux. Les *Mimes* de Baïf en sont la première forme. Ils arrivent à leur perfection dans les *Quatrains* de Pibrac.

*
* *

Les genres de la prose se transforment aussi.

On copie les harangues de Démosthène, d'Isocrate et de Cicéron, mais surtout de Tite-Live et des historiens.

L'histoire devient oratoire à l'imitation des Latins et plus

encore des humanistes. Ceux-ci, faute des passions qui animaient Tite-Live ou Tacite, trouvent dans la Rhétorique la source de leur éloquence : ils n'ont plus que des mots. Au XVIe siècle, le maître du genre est le rhéteur Paul-Émile. Son *Histoire de France* est regardée comme un modèle : à sa suite, on n'écrit plus l'histoire qu'en latin.

On donne des idées morales une expression animée.

On les met en dialogues, à la manière de Platon, de Cicéron et des *Colloques* d'Érasme.

On en fait des lettres, imitées de Pline le Jeune, des humanistes et des *Épîtres dorées* de Guevara.

L'Essai est le propre de Montaigne; peut-être en a-t-il puisé l'idée dans les *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle; les *Diverses Leçons* de Pierre Messie l'y ont assurément préparé.

Les genres narratifs se multiplient : à la nouvelle française s'ajoute le conte italien, d'une psychologie plus curieuse.

Le roman chevaleresque cède le pas aux *Amadis*.

Le roman idéaliste et sentimental trouve des modèles en Espagne et en Italie. Sa forme la plus récente, le roman pastoral, qui produira l'*Astrée*, dérive de la *Diane* de Montemayor. Celui-ci trouva la formule du genre dans l'*Arcadie* de Sannazar.



L'ancienne littérature française lègue peu de genres au XVIe siècle.

La farce se continue et se mêle à la comédie.

La chanson se maintient; à la fin du XVIe siècle paraît le vau-de-vire, devenu vaudeville, que Jean Leroux, son créateur probable attribue faussement à Olivier Basselin.

La ballade et le rondeau, disparus pour un temps, renaissent au XVIIe siècle avec le triolet.

Le conte français garde sa vogue. Les Mémoires tiennent lieu de l'histoire, qui s'écrit en latin.

D'ailleurs, les anciens genres facilitent l'accès des nouveaux. Un genre réussit d'autant mieux qu'il est plus conforme à la tradition française. Ceux que rien ne prépare, languissent, échouent, en tous cas se développent lentement.

L'avenir des nouvelles formes littéraires dépend de la

valeur des écrivains. Un seul d'entre eux suffit à les consacrer, s'il a du génie. Mais l'avènement d'un homme de génie est le fait du hasard, et beaucoup de genres littéraires dépérissent, faute d'un grand écrivain.

*
* *

La chanson et la poésie légère réussissent vite.

L'ode a moins de succès. Ronsard essaie vainement de faire approuver l'ode pindarique. D'autres poètes, après lui, ne sont pas plus heureux. Le genre vit cependant : on le cultive encore en province vers 1610. Mais il est artificiel : il ne répond ni aux habitudes intellectuelles, ni aux passions du pays.

L'échec de l'ode pindarique est dû à son créateur. Ronsard n'a vu que la majesté littéraire du poème. Il n'a pas compris quel lien unissait la poésie de Pindare à la vie nationale des Grecs, et en a pris la forme sans l'adapter aux sentiments français. Quelques années après Marot, il célèbre comme lui la victoire du duc d'Enghien à Cérisoles[1]. Mais tandis que Marot tire ses effets poétiques de la joie populaire, Ronsard ne voit qu'un thème littéraire qu'il développe abstraitement suivant les procédés de Pindare : son poème manque de vie.

L'ode ne réussit qu'avec Malherbe. Elle se simplifie : la triade tombe; les strophes trop longues disparaissent; la mythologie s'éclaire. Malherbe rattache le poème aux pensées nationales : il vante l'ordre et la paix, qui sont l'idéal de son temps. L'ode ainsi transformée n'est pas populaire; mais elle dure parmi les lettrés jusqu'au romantisme.

*
* *

L'usage de la harangue s'établit lentement. On s'en tient d'abord à des discours fictifs, imités du latin, et conformes aux lois de la Rhétorique. Rabelais en donne de beaux exemples. Calvin écrit l'*Excuse du noble seigneur Jacques de Bourgogne*, où il reproduit des mouvements du *Pro Murena* et du *Pro Milone*.

1. Marot, *Églogue à Monseigneur Fr. de Bourbon, duc d'Enghien.* — Ronsard, *6e ode pindarique.*

Mais l'éloquence se développe mal. Elle a besoin, pour réussir, que le régime politique ou des circonstances exceptionnelles la favorisent. Elle n'a encore aucun pouvoir chez nous. « Les assemblées n'y sont que des cérémonies et des spectacles. Il ne nous reste guère de monuments d'une forte éloquence ni de nos anciens parlements, ni de nos états généraux, ni de nos assemblées de notables; tout se décide dans le cabinet des princes ou dans quelque négociation particulière : ainsi notre nation n'est point excitée à faire les mêmes efforts que les Grecs pour dominer par la parole. L'usage public de l'éloquence est maintenant presque borné aux prédicateurs et aux avocats [1]. »

Les discours politiques de l'antiquité n'ont d'analogues au xvie siècle que les harangues de Du Vair, réelles ou fictives, et celles de l'Hôpital.

En l'absence de vie publique, l'éloquence se réserve pour les cérémonies et devient un genre d'apparat. Elle se déploie devant les tribunaux : mais la plupart des causes ont une portée médiocre et se prêtent mal aux idées générales; l'emploi des lieux communs conduit les avocats à l'emphase.

Il ne reste plus à l'orateur que deux carrières : la chaire où brillent Du Perron et François de Sales; et tous les traités où on embellit les idées par le rythme oratoire de la prose. Éloquence devient synonyme de prose.

Mais la prose oratoire et les sermons sont également infectés par le mauvais goût. L'abus de l'érudition les contrarie : François compare les douze Apôtres à une batterie de canons pointés contre les vices.

*
* *

L'histoire ne parvient pas à la dignité d'un genre littéraire.

L'influence des humanistes lui impose l'usage du latin, et la sépare de la vie française. Le livre du rhéteur Paul-Émile est réimprimé jusqu'en 1643. Des hommes de valeur, comme les deux frères Guillaume et Martin du Bellay écrivent l'histoire en latin : les événements y perdent leur intérêt, et leur couleur nationale. De Thou a beau être exact et impar-

1. Fénelon, *Lettre à l'Académie, projet de Rhétorique.*

tial : son histoire latine n'est qu'un pastiche de Tite-Live.

L'histore latine contracte les défauts de la rhétorique. Elle multiplie les narrations brillantes, les portraits et les harangues ampoulées. Elle développe à l'excès les maximes générales et sacrifie l'exactitude à la recherche du trait. Faute de critique, les modernes comprennent mal les événements qui font la grandeur des historiens latins : ils n'en reproduisent que le style, dont la beauté apparaît d'elle-même.

Il s'ensuit de là que la beauté de la forme et la solidité du fond sont pour longtemps séparées l'une de l'autre. L'histoire est partagée entre les érudits qui ne se lisent qu'entre eux, et les rhéteurs qui n'ont pas l'esprit critique. Il n'y a pas d'historien avant Bossuet et Voltaire.

*
* *

La tragédie rencontre une vive résistance. Elle se heurte aux mystères du Moyen Age, dont la vogue durable l'empêche de se développer.

La tragédie de Jodelle réussit d'abord. *Cléopâtre* remporte un gros succès à l'Hôtel de Reims devant le roi, les courtisans et le cardinal de Lorraine. Des pièces du même genre sont applaudies au collège de Boncour. Mais en dehors de la cour et des collèges, les nouvelles pièces sont mal accueillies. Le public bourgeois, fidèle à ses habitudes. leur préfère les anciens mystères. Le drame littéraire et oratoire de la Renaissance ne franchit pas le cercle des lettrés.

La tragédie se modifie pour subsister. Elle se range au goût traditionnel; elle disparaît même pour un temps au profit de la tragi-comédie. Après quatre-vingts ans d'efforts, la *Sophonisbe* de Mairet et *Le Cid* de Corneille l'imposent au public entre 1630 et 1637. Mais le système de Jodelle est abandonné : Corneille inaugure une forme d'art nouvelle.

*
* *

Outre les grands genres, la Renaissance apporte de petits poèmes.

Marot et Mellin de Saint-Gelais adoptent le sonnet, sans qu'on distingue auquel des deux revient l'honneur de la découverte : les modèles italiens sont connus dès 1532.

Jean Le Maire de Belges emprunte à Pétrarque la terza rima. Mellin de Saint-Gelais et Ronsard recueillent le madrigal. Saint-Gelais tire le dixain du strambotto. Les stances réussissent aussi.

Le distique latin devient le quatrain; à l'hexamètre suivi du pentamètre, correspond en français un groupe de deux rimes, c'est-à-dire quatre vers liés deux à deux.

***

Le XVIe siècle adopte les procédés métriques de l'antiquité.

On cherche des équivalents de l'hendécasyllabe, de l'alcaïque et du saphique. L'alexandrin correspond à l'hexamètre d'Homère. Ronsard emploie des vers de sept ou huit syllabes pour reproduire l'allure de Pindare, que les éditeurs découpaient alors en petits vers sensiblement égaux.

On décalque les effets métriques : le rejet dans l'hexamètre devient l'enjambement dans l'alexandrin.

On imagine une poésie prosodique. A la versification traditionnelle, qui repose sur le nombre des syllabes et le retour régulier de la rime, on veut substituer celle des anciens, qui ne dépend que de la quantité des syllabes. Divers essais de ce genre échouent également. Le plus heureux de ces systèmes, celui d'Auger et de Baïf, fait peu d'adeptes. Le français se prête mal aux distinctions prosodiques, et tout essai pour fixer la quantité des syllabes est arbitraire.

On revient alors au vers traditionnel, et on se contente de lui faire rendre des effets analogues aux vers antiques par des moyens correspondants.

Mais l'opposition du système français et du système antique empêche pendant deux siècles la théorie du vers d'avancer : elle ne progresse guère avant le romantisme.

Le contraste des deux théories a un autre effet. Malgré leur différence, on établit entre elles une correspondance exacte; on rapproche les vers sur de simples apparences, et on étend au français les règles du latin. Certaines de ces prescriptions se perpétuent. Par exemple, le vers français comportait des césures, dont une parfois au milieu : sous

l'influence de l'hexamètre latin, la césure médiane devient obligatoire. L'hiatus est proscrit en français parce qu'il l'était en latin.

En dehors de quelques règles rigoureuses et peu justifiées, la théorie du vers est pauvre ou banale. On laisse au poète le soin de faire par lui-même des vers harmonieux.

Les mètres et les strophes du XV[e] siècle se conservent. On y ajoute des mètres italiens; on invente des stances, des strophes et des vers variés.

* * *

La Renaissance apporte ses thèmes littéraires.

La poésie les accepte volontiers. Les développements que l'antiquité a faits de l'amour s'ajoutent à ceux de la tradition française : la poésie acquiert ainsi le thème des baisers, venu de Catulle et de Jean Segond; et la chanson bachique d'Anacréon.

La difficulté commence avec les genres dramatiques ou narratifs.

La comédie s'accommode des données nouvelles. Traitant des aventures fictives, elle s'inquiète peu si l'action se déroule à Rome ou en Italie : elle recueille les sujets indépendamment de l'époque et du lieu de la scène. La *Reconnue* de Remi Belleau joue ainsi une action antique dans un décor nouveau.

Le thème ordinaire de la comédie latine, l'amour de deux jeunes gens traversé par la volonté des pères, se substitue aisément aux scènes conjugales du Moyen Age. Il comporte des observations morales du même ordre, et au cours des cinq actes, les thèmes traditionnels trouvent place au milieu des développements nouveaux.

La tragédie imitée des Grecs est purement mythologique. Les érudits et les lettrés la comprennent ; mais le public bourgeois s'y perd ; il se reconnaît mal au milieu des héros et des légendes. Il regrette les saints et les apôtres auxquels il est accoutumé.

Il faut en revenir aux sujets bibliques. *Les Juives* de Garnier ont un grand succès. Balzac cite un boulanger de sa campagne qui prétendait représenter Nabuchodonosor avec éclat.

Le sujet de *La Franciade* est peu populaire, en comparaison de ceux que conseille du Bellay. Mais il n'est pas sûr qu'Énée fût plus connu en Italie avant Virgile que Francus en France avant Ronsard. D'ailleurs les *Illustrations des Gaules* de Jean Le Maire ont répandu la légende troyenne des Français. *La Franciade* ne déroute personne, ni surtout les lettrés auxquels elle s'adresse de préférence. Ce qui manque à Ronsard, c'est le génie épique. Il commet dans l'épopée la même erreur que dans l'ode : l'âme nationale ne passe pas dans ses vers.

* * *

Les écrivains du XVIe siècle attrapent moins aisément la beauté poétique que les idées littéraires de la Renaissance.

Tant qu'on ne s'adresse qu'aux érudits, les traductions suffisent. Mais on s'aperçoit bientôt qu'elles enlèvent aux chefs-d'œuvre le plus pur de leur poésie. On renonce aux traductions, et on s'exerce à reproduire la beauté antique dans des œuvres originales, au lieu de s'en tenir éternellement à celles des anciens.

Mais la théorie de l'imitation change. Elle ne commande plus comme au Moyen Age d'appliquer des règles abstraites formulées par l'antiquité. L'écrivain moderne se défie des théories : il étudie les œuvres. C'est là qu'il trouve la loi de la beauté. Il lui appartient de la reproduire s'il comprend bien ses devanciers : l'imitation se rapproche de la vie.

En fait elle procède de deux manières : ou on copie les tours de l'antiquité, ou on les imite originalement.

– Les uns copient; ils croient faire du grand art parce qu'ils pillent les Italiens, Homère ou Virgile : en réalité ils font du faux antique et du faux italien. L'imitation ainsi comprise aboutit au pastiche, et se condamne par ses effets. C'est elle qui inspire les essais de poésie prosodique, les tragédies maladroites de Jodelle, et, sauf quelques éclairs, de Garnier, la plupart des poésies de Baïf, et l'histoire latine.

L'écrivain néglige la nature et la vie et ne regarde plus que son modèle. Pour Ronsard, on se rapproche d'autant plus de la beauté parfaite qu'on reproduit plus exactement

Homère ou Virgile. Il recommande à son disciple de copier dans Homère les descriptions de la nature et tous les détails de la préparation des repas[1].

Cette sorte d'imitation n'est pas forcément littérale. Ronsard ne copie pas les odes de Pindare : il n'en prend que la forme générale et les procédés. Mais c'est déjà plus qu'il faut pour faire de mauvaise poésie : l'ode pindarique reste en marge de la vie.

L'imitation originale est d'une autre sorte. Le souci de la réalité la domine. L'écrivain cherche d'abord à découvrir dans son modèle antique les sentiments qui l'ont inspiré; il s'en inspire à son tour comme d'une réalité toujours présente, sa sensibilité artistique aidant. Puis, il tâche de retrouver l'objet qui a éveillé la sensibilité de son modèle : il le fait sien, et par une fréquentation assidue, il recrée à son profit des états d'âme disparus.

Enfin il s'attache aux sentiments qui, dans la vie moderne, peuvent devenir des principes poétiques analogues à ceux des anciens. Alors seulement il utilise les procédés littéraires de ses modèles. Possédant à la fois le fond et le style, il fait une œuvre originale à l'imitation des anciens.

Ces principes, appliqués dès le XVIe siècle, seront ceux des classiques. D'ailleurs, on les découvre peu à peu.

Dans l'*Olive*, du Bellay décalque Pétrarque; mais déjà le sonnet CXIII lui appartient en propre. L'Idée platonicienne de la beauté, qu'il évoque en finissant, n'est pas dans son modèle : à elle seule, elle donne au poème un tour original. Dès les *Regrets*, du Bellay applique les procédés d'art antiques à des pensées neuves et personnelles.

Dans l'ode *sur l'Élection de son sépulcre*[2], Ronsard imite Sannazar, Horace et Virgile; mais de tant de modèles, il dégage un sentiment qui lui est propre : l'espoir de l'immortalité et la certitude de l'acquérir par ses vers.

Buchanan ne copie la tragédie antique qu'à ses débuts. Il se contente de l'imiter en lui prenant ses effets les plus pathétiques : il utilise l'*Iphigénie* d'Euripide dans *Jephté*.

1. Préface de *La Franciade*, éd. Blanchemain, t. III, p. 29.
2. *Odes*, livre IV-4, éd. Blanchemain, t. II, p. 249.

Jean de la Taille fond une scène entière des *Troyennes* dans les *Gabéonites*. L'art français se débarrasse peu à peu de la tutelle de l'antiquité.

*
* *

La variété des modèles favorise la liberté des écrivains. Les influences de la Grèce, de Rome et de l'Italie se combattent, se complètent ou se neutralisent : la plus heureuse ne l'emporte pas toujours.

Dès le Moyen Age, la rhétorique des tragédies de Sénèque s'impose au goût des lettrés.

Ronsard s'égare à la suite d'Homère et de Virgile. Après l'échec de *La Franciade*, ces maîtres ne restent pas les seuls modèles de l'épopée. On leur préfère souvent la *Jérusalem délivrée* du Tasse, que Chateaubriand regarde encore comme un chef-d'œuvre.

L'influence italienne prédomine dans l'élégie et les petits poèmes : elle produit le faux pétrarquisme, les raffinements inutiles et les défauts brillants. Elle exerce l'intelligence, mais risque à la longue de la débiliter.

Au reste elle a des effets très inégaux.

Au début du siècle, Mellin de Saint-Gelais s'engoue d'un art dégénéré de Pétrarque, celui de Chariteo, de Serafino et de Tebaldeo.

Ronsard trouve dans Bembo et Sannazar une beauté plus pure. Son imagination, excitée par l'art antique, s'élève à un idéal supérieur. Il tire de l'italianisme, ainsi amendé, un art vigoureux et sain.

Desportes revient à Tebaldeo et aux minuties poétiques.

En somme l'influence italienne a peu de bons effets. Elle combat le Moyen Age et répand un idéal nouveau. Mais elle rabaisse l'art : elle lui interdit le grand lyrisme et le condamne à l'afféterie.

Le XVI[e] siècle trouve une compensation dans l'art antique. La rhétorique grandiose des Latins le préserve contre le mauvais goût de l'Italie. L'art grec lui profite encore davantage : il n'a ni la raideur romaine, ni la sonorité creuse des rhéteurs italiens : Ronsard lui doit le sentiment de la beauté.

L'art français retombe d'un degré avec Desportes et le déclin de l'hellénisme; Malherbe revient à l'idéal romain.

La littérature est donc servie ou desservie selon les cas par le choix de ses alliances. Pourtant, elle tire parti de toutes.

La tragédie, menacée par la tragi-comédie, d'origine italienne, est forcée de lutter pour se maintenir. Et, tandis que la tragi-comédie, vaincue, se confond avec les derniers mystères du XVIIe siècle, la tragédie littéraire et oratoire, issue du latin, devient la forme la plus belle de l'art classique. Ainsi le mauvais goût italien oblige le génie français à développer par réaction une de ses créations les plus originales. L'italianisme a des effets inattendus.

* * *

La Renaissance apporte une nouvelle idée de l'art, de la beauté et de la poésie.

Aucun *Art Poétique* antérieur[1] à 1530 ne les définit exactement. La poésie est regardée comme une partie de la musique, ou ramenée à la Rhétorique, ou caractérisée par l'emploi de la mythologie et des fictions. Toutes ces définitions sont superficielles ou formelles.

L'art est l'application des règles de chaque genre littéraire : ceux-ci sont estimés à raison de leur complication.

L'influence italienne développe une nouvelle idée de la beauté littéraire.

Ronsard fait de la poésie l'expression grave et mystique de la vérité : elle dépasse les apparences, comprend la nature éternelle et s'élève jusqu'au mystère divin. Le poète moderne s'applique le nom magique du poète latin, *vates*, qui dénonce son origine surhumaine : par Orphée, Musée et Linos, il est de la race des dieux; il révèle aux hommes le sens de la vie.

L'idée de l'art se transforme. Désormais on veut qu'il charme l'esprit par l'agrément des sensations et la beauté des formes : il a pour but de plaire en instruisant. Les règles littéraires ne servent qu'à capter les émotions de l'artiste.

Le ton du poète change. Ronsard ne quémande plus comme Marot sa récompense après avoir fait rire. Il quête

1. Voir la thèse de M. E. Langlois sur *Les Arts poétiques du XVe siècle.*

au nom de l'art, et à raison de l'idéal qu'il apporte aux hommes; il est le mage de l'humanité.

*
* *

La sensibilité et l'imagination se transforment. On s'attache à la vie. Il semble que le XVIe siècle découvre le monde; il en découvre du moins des aspects nouveaux. Il aime la vie en haine de la mort. Cet amour de la vie amorce ce qu'on a appelé le paganisme de la Renaissance.

La nature inspirait peu le Moyen Age. Elle ne lui fournit guère que les thèmes grêles et sans cesse repris du mois de mai et du rossignolet. Les poètes de la Renaissance chantent les ombrages, les monts, les vallées, la lumière, la sérénité des nuits. A aucun moment de la poésie française, avant le romantisme, les beautés naturelles n'ont été mieux interprétées.

La poésie devient grave; on découvre le charme de la tristesse sous l'influence de Virgile, et, à un moindre degré, de Pétrarque et de Sannazar. La Renaissance ne devance pas le pessimisme des romantiques; mais la tristesse, mêlée à l'amour de la nature, lui inspire de très beaux vers.

Même la joie prend un air grave. Elle n'exprime plus seulement la gaîté passagère, mais l'activité essentielle de l'homme. Elle révèle la force vitale : elle est l'énergie native, en lutte contre la brièveté de la vie. On lui attribue un sens philosophique.

La valeur littéraire des émotions s'accroît du progrès des idées. La philosophie épicurienne, qui domine la Renaissance, lui donne de l'ampleur et du sérieux. Les moindres accidents de la sensibilité prennent la valeur de symboles. Depuis la chanson légère jusqu'aux *Essais* de Montaigne, le XVIe siècle se préoccupe de la destinée. Par là il est lyrique, et l'expression poétique de ses sentiments s'élargit.

Bien que la poésie moderne doive à la philosophie une partie de sa grandeur, elle n'est pas abstraite.

L'ancienne poésie était analytique. Quand Marot choisit un thème, il s'y confine; il développe l'amour, ou la mort; mais il ne les mélange pas. La Pléiade entrelace les thèmes poétiques. Où Marot ne parlait que d'amour. Ronsard évoque

la gloire, l'immortalité et la vie future. Dans la maîtresse d'aujourd'hui, il voit la morte de demain.

La poésie s'enrichit donc de sensations nouvelles : le poète s'abandonne au gré de sa sensibilité. Les émotions s'appellent dans ses vers comme les notes d'une harmonie. Il livre son âme tout entière.

La sensibilité de l'artiste s'affine. Des sentiments grossiers jusqu'alors deviennent délicats; la Pléiade crée des nuances où il ne semblait pas qu'il y en pût avoir. On ne distingue d'ordinaire qu'entre l'amour railleur des fabliaux et l'amour idéalisé de Pétrarque. Mais à l'imitation de Catulle, de Marullus, et de Jean Segond, Ronsard invente le lyrisme de la sensualité.

*
* *

La Renaissance développe chez les écrivains de nouvelles espèces d'imagination littéraire.

Elle leur donne le goût des lignes et des formes, des groupes harmonieux, des tableaux nets et équilibrés. Les premiers essais d'art plastique et pittoresque se voient dans les *Illustrations des Gaules* de Jean Le Maire de Belges, chez Ronsard, Baïf et d'Aubigné.

L'imagination musicale se développe aussi. Le premier, Jean Le Maire donne à sa prose une cadence agréable. La poésie s'enrichit de rythmes nombreux. Ronsard invente des combinaisons. Au lieu de s'imposer des règles bizarres, il choisit les rythmes pour leur valeur musicale : le plaisir de l'oreille est désormais la seule règle du vers.

Les mètres s'adaptent aux sujets. Du rythme que Molinet réservait aux louanges de la Vierge, Remi Belleau tire son fameux *Avril*[1], et Ronsard sa jolie pièce sur le *Bel aubespin verdissant*[2]. Quand du Bellay, dans ses *Jeux Rustiques*, imite la pièce de Naugerius, *D'un vanneur de blé aux vents*, il remplace le distique latin par de petits vers appropriés à l'idée poétique; il fait une pièce légère et chantante dont le mètre est l'essentiel.

Le développement de la musique influe sur le progrès

1. *Œuvres* (biblioth. Elzévirienne), t. II, p. 43.
2. *Odes*, IV, 19, éd. Blanchemain, t. II, p. 275.

rythmique de la poésie. Ronsard fait chanter ses poèmes. Malgré son ignorance de la poésie antique, il s'ingénie à retrouver l'harmonie des vers grecs et latins.

*
* *

La Renaissance trace de la vie des images idéales auxquelles les écrivains ramènent leur vision de la réalité.

On décrit l'amour d'après les indications de Pétrarque. Toutes les maîtresses ont des cheveux d'or, des dents d'ivoire et des lèvres de pourpre. L'Olive de du Bellay, la Cassandre de Ronsard, la Castianire de Magny ne se distinguent pas. Olive a si bien l'air d'une création littéraire que nous nous demandons si elle a existé.

Une même formule résume tous les récits d'amour. Les amants se rencontrent, espèrent, se querellent, s'aiment et se séparent comme d'après un plan convenu. Toutes les inventions se ressemblent. A force d'en user lui-même, du Bellay se moque des clichés[1].

La pastorale[2] passe pour donner l'image artistique la plus exacte de la vie. Elle vient de Virgile et de Théocrite; elle doit sa vogue à l'*Arcadie* de Sannazar.

Elle associe l'homme et la nature, les émotions tendres et les paysages enchanteurs. Les prés, les bois, la sérénité des campagnes invitent l'homme à vivre heureux dans la paix de l'esprit.

La pastorale offre un refuge aux âmes que le siècle a blessées ou qui se détournent des intérêts vulgaires. Elle idéalise l'esprit, l'homme, l'amour même, en lui ôtant ce qu'il a de trop cru. Elle réserve la brutalité pour le satyre, personnage ridicule, bafoué et battu. Aimer au milieu d'un beau paysage devient l'idéal de tous les artistes.

La pastorale est une étape nécessaire de la poésie entre le Moyen Age et l'art moderne. On ne pouvait passer sans transition du jardin symbolique et abstrait du *Roman de la Rose* aux descriptions précises et concrètes de la *Forêt de Gâtine* ou du *Pays de Vendômois*. *L'Astrée*, malgré sa date, prépare l'esprit à comprendre la poésie de la Pléiade.

1. *Jeux Rustiques. Ode contre les Pétrarquistes.*
2. Marsan, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI*e *et au commencement du XVII*e *siècle.*

La mythologie[1] devient aussi une forme de la vie universelle. Elle s'accorde avec la pastorale et se développe sous l'influence des beaux-arts.

La mythologie de la Renaissance n'est pas factice. Plus tard, Malherbe en fait une espèce de langage : il dit Neptune pour la mer, et Thémis pour la justice. Mais les poètes du XVIe siècle en usent au naturel. Ils voient en elle des êtres vivants qui peuplent le monde : la souplesse de leur imagination plastique leur montre des dieux revêtus de beaux corps humains.

La mythologie du XVIe siècle prépare la description moderne. Au sortir du Moyen Age, on ne pouvait pas tout d'un coup saisir l'âme d'un paysage sans la représenter aux yeux. Les dieux figurent les émotions et les volontés de la nature. L'homme s'habitue ainsi à projeter sa sensibilité dans l'univers.

L'usage de la mythologie donne à la poésie un tour païen. Il est d'ailleurs curieux que ce paganisme soit limité aux poètes, tandis que les peintres et les sculpteurs sont tour à tour païens et chrétiens. Ces artistes satisfont à des besoins différents. Les tableaux et les statues trouvent place dans les palais comme dans les églises; mais les poètes ne sont jamais conviés à chanter Dieu et les Saints. L'Église romaine et la Réforme redoutent également la poésie : d'Aubigné traite exceptionnellement un sujet religieux.

Outre la destination des œuvres, la condition des deux sortes d'art explique leur inspiration différente. Les peintres et les sculpteurs représentent la chair; les poètes craignent de rabaisser la majesté divine en la figurant sous les espèces de l'humanité.

*
* *

Malgré leur éclat, tous les effets de la Renaissance ne sont pas également heureux.

Le goût de l'imitation, qu'elle développe, est un perfectionnement dangereux pour la littérature. Le poète n'est plus obligé de créer son expression; il la trouve toute faite

1. Bourciez, *La Mythologie de la Renaissance.*

dans ses modèles et la reproduit sans être ému lui-même. L'imitation pousse les écrivains vers un art qui manque de sincérité.

La culture de l'imagination combat en un sens celle de la sensibilité. La vision mythologique ou pastorale de la nature détourne le poète de regarder autour de lui. Il a beau se figurer les dieux sous de belles apparences ; il ne voit rien de réel. Il imite des œuvres d'art, au lieu de reproduire la vie.

L'abus des genres littéraires et des mètres nouveaux produit un art factice et convenu. Le choix du poème impose à l'artiste le ton de son discours. Ainsi, on admet que l'ode comporte plus de passion que le sonnet. La poésie devient une forme d'art impersonnelle dont les effets ne dépendent plus du poète, mais du mètre qu'il a adopté.

Ce danger n'est pas propre à la Renaissance; le Moyen Age et le romantisme y ont succombé. Mais il est plus grand dans un art venu de l'étranger, parce qu'alors l'inspiration est moins spontanée et qu'on se fie davantage à la valeur poétique des formules littéraires.

La Renaissance a un autre inconvénient : elle rejette à l'arrière-plan les genres littéraires du Moyen Age en les qualifiant de vulgaires, par opposition aux genres nobles qui viennent de l'antiquité ou de l'Italie. Or, Ronsard, malgré sa préférence pour les grands genres, doit sa gloire à ceux qu'il regardait comme inférieurs. On se trompe sur la valeur des poèmes, et on établit une hiérarchie qui perpétue les moins bons d'entre eux pendant plus d'un siècle.

On adopte les nouvelles formes d'art sans tenir compte de leur origine. Qu'elles viennent de la Grèce, de Rome, ou de l'Italie, on néglige leur caractère national pour n'y voir qu'une expression de la beauté universelle. L'art prend une allure cosmopolite.

Par là même, il ne repose plus sur des sentiments précis. La tragédie ne représente plus la vie grecque, ni la vie française, mais une sorte de vie abstraite qui correspond à l'idée qu'on se fait de l'humanité. Les genres littéraires sont déracinés, et la foi du XVI[e] siècle dans leur valeur absolue prépare le dogmatisme des classiques.

*
* *

Le plus grand tort de la Renaissance est de diviser le public français. Le renouvellement soudain de la littérature éloigne le Moyen Age du XVIe siècle et le lui rend méprisable; il sépare ainsi les lettres du grand public, qui reste fidèle à la tradition.

La rupture des lettrés et de la nation est moins grave en sciences qu'en art : on acquiert plus vite des idées que du goût; et si la Renaissance n'avait développé que l'intelligence d'une élite, celle-ci aurait pu éduquer le peuple à son tour.

Mais la Renaissance affine surtout le goût des lettrés. Elle favorise la poésie; elle exige des écrivains des qualités d'esprit qui sont généralement peu développées dans le peuple. Celui-ci ne comprend pas l'art nouveau et s'en désintéresse.

Jusqu'à Marot, les œuvres françaises sont connues de tous. A partir de la Renaissance, le peuple est réduit à un art inférieur : on n'écrit plus que pour les lettrés. A part Molière et La Fontaine, peu de poètes sont populaires. Racine n'est pas national en France comme Sophocle parmi les Athéniens.

Outre ses conséquences littéraires, la rupture artistique de la nation a des effets sociaux. La beauté ne se transmet pas, et les intermédiaires par lesquels le peuple connaît les chefs-d'œuvre ne lui livrent que des idées abstraites. Ces œuvres lui parviennent informes, il les comprend mal, et n'en retire pas le profit auquel il aurait droit.

Il serait puéril de regretter que la Renaissance ait produit nos grands classiques. Mais ses bienfaits sont compensés par des inconvénients de plus en plus sensibles au cours du XVIIe siècle, et par la scission du public français.

CH. TERRIN,
de l'École Normale Supérieure

Revue universitaire

LES GRANDS MAÎTRES ET LES GRANDS COURANTS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE MODERNE

Cours de M. G. Lanson à la Sorbonne (*Suite*).

10e leçon (8 mars).

La réaction de l'esprit français a la fin du xvie siècle.

Il fallut près d'un siècle à la Renaissance pour confondre ses effets avec ceux de la tradition française. Mais pendant ce temps, celle-ci évolue : pour des causes diverses, l'esprit français s'enrichit perpétuellement.

Il ne faut donc pas regarder la littérature du xvie siècle comme l'effet permanent de l'influence étrangère sur une pensée toujours pareille à elle-même. La contradiction primitive de la Renaissance et de la tradition française se modifie à tout moment par la transformation des deux forces en lutte.

C'est ainsi que Michelet, dans sa Préface de 1869 à l'*Histoire de France*, oppose à la théorie d'Augustin Thierry sur l'éternité de la lutte des races, son idée de l'évolution de la vie : « La vie a sur elle-même une action de personnel enfantement, qui, des matériaux préexistants, nous crée des choses absolument nouvelles. Du pain, des fruits que j'ai mangés, je fais du sang rouge et salé qui ne rappelle en rien ces aliments d'où je le tire. Ainsi va la vie historique, ainsi va chaque peuple, se faisant, s'engendrant, broyant,

amalgamant des éléments qui y restent sans doute à l'état obscur et confus, mais sont bien peu de chose relativement à ce que fit le travail de la grande âme. La France a fait la France, et l'élément fatal de race m'y semble secondaire. Elle est fille de sa liberté. Dans le progrès humain, la part essentielle est à la force vive, qu'on appelle homme. L'homme est son propre Prométhée[1]. »

La littérature se modifie à la fin du XVI[e] siècle par réaction contre l'Italie et sous l'influence des événements politiques et sociaux.

* * *

L'influence étrangère, prépondérante au début du siècle, décroît au bout de quelque temps.

La fierté nationale est devenue trop forte pour qu'on accepte désormais avec docilité les leçons de la Renaissance. Les Français reçoivent l'idéal nouveau en concurrents jaloux, préoccupés de dérober le secret de leurs modèles pour les surpasser. Telle est déjà la pensée de Jean Le Maire de Belges dans sa *Concorde des deux langages*. Elle se perpétue au milieu des traductions et des imitations de l'art antique. On ne renie rien de la France, de sa langue, et de sa tradition.

L'esprit national, au lieu de s'affaiblir, se renforce.

En l'absence de méthodes scientifiques, on adopte sur l'origine du français des théories contestables, mais flatteuses pour l'orgueil national. Henri Estienne le dérive du latin, pour montrer qu'il vaut autant que lui. Le président Fauchet le rattache au celtique, parce que celui-ci est indigène.

L'infériorité du français est momentanée : elle résulte de sa jeunesse et non pas de son impuissance. Sa vitalité égale celle des parlers antiques. Du moins H. Estienne l'affirme dans la *Précellence du langage français*. Sa *Conformité du langage français avec le grec* montre que le français ressemble plus au grec que le latin, et en est le véritable héritier. Étienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France* compare en deux chapitres les plus beaux vers français et latins et donne la supériorité à ceux-là.

1. *Œuvres complètes*, t. I, p. VII-VIII.

*
* *

La fierté nationale, en se précisant, provoque une réaction contre les influences étrangères.

La réaction contre l'Espagne intéresse à peine la littérature. Elle résulte du séjour des armées espagnoles en France pendant la Ligue, et vise surtout la morgue insupportable des soldats.

Contre l'Italie, on invoque d'abord le danger social. Tous les écrivains réclament au nom de leurs intérêts.

L'Italie a inondé la France de poètes, d'artistes, de professeurs et d'érudits; après eux, sont venus les banquiers, les marchands et les ecclésiastiques; la cour et l'armée en sont remplies. On les trouve dans tous les bons emplois[1].

Les écrivains qui doivent le plus à la Renaissance sont le plus hostiles aux Italiens. Ronsard s'écrie :

> Il faut chasser quelques Italiens,
> Les vrais corbeaux ravisseurs de nos biens,
> A qui la chair et la graisse est donnée.... [2]

*
* *

La réaction des mœurs est plus généreuse que celle des intérêts.

H. Estienne s'indigne contre la mode italienne, contre les courtisans qui se fardent, contre les femmes qui se masquent pour cacher leurs intrigues, contre les hommes et les femmes qui portent des manchons.

De tous les Italiens établis en France, les aventuriers sont ceux qu'on déteste le plus. H. Estienne les accuse d'extravagance, d'athéisme et de poltronnerie. On leur reproche de gâter la moralité française, dont on aime presque les défauts traditionnels.

Les écrivains se font les défenseurs des mœurs nationales. Dès les *Regrets*, du Bellay critique la corruption romaine.

1. E. Picot, *L'Influence italienne en France aux XVIe et XVIIe siècles.* — *Les Français italianisants au XVIe siècle.* — Flamini, *Le Lettere italiene alla corte di Francesco Primo.*

2. *Épître au Trésorier de l'Épargne*, éd. Blanchemain, t. VI, p. 265-6.

D'Aubigné n'a pas de mots assez forts pour insulter Henri III et ses mignons.

Le machiavélisme a cessé de plaire et provoque des polémiques. En 1573 paraît la *Franco-Gallia* de Hotman; en 1576, Innocent Gentillet publie le *Discours sur les moyens de bien gouverner*; et H. Estienne le poème *Principum monitrix Musa*. Il se peut que, dans le *Contr'Un*, La Boétie ait voulu critiquer la doctrine de Machiavel quand il subordonne le devoir politique à la conscience morale.

*
* *

Après Desportes, la littérature se soustrait à l'influence italienne. La poésie de Bertaut en est moins fortement marquée. Malherbe écrit son *Commentaire sur Desportes*, où il condamne les excès de son prédécesseur. Il combat la préciosité; et Montaigne remplace les modèles italiens par des œuvres plus conformes à l'esprit français.

Les érudits établissent la supériorité du français sur l'italien. H. Estienne écrit deux *Dialogues du langage français italianisé* pour montrer les mauvais effets de l'influence étrangère. On nie les emprunts faits à l'Italie et même les bienfaits de la Renaissance.

Le revirement des idées s'accompagne d'une réaction sentimentale.

Les Français qui vivent en Italie ne sont plus enthousiasmés comme autrefois par la grandeur antique. Leur sensibilité naturelle ne joue plus au milieu des étrangers; l'ennui les gagne; ils se replient sur eux-mêmes et s'abandonnent à la monotonie incurable de la vie.

Quelquefois le dégoût de l'Italie les ranime, et leur âme française s'affirme par contraste avec l'âme italienne. Du Bellay se reporte avec tendresse vers le *petit Liré* et la *douceur angevine*; la nostalgie lui inspire ses descriptions satiriques du monde romain.

*
* *

Le progrès de la raison individuelle active la réaction contre la Renaissance. L'amour de l'antiquité a des limites : on n'admet pas qu'une nation jeune répète perpétuellement

les anciens. Le XVIe siècle se retourne contre ses maîtres, et, d'après leurs propres principes, il secoue leur tutelle au nom des droits sacrés de la raison.

On laisse aux anciens celles de leurs idées qui ne conviennent pas à l'esprit moderne. Dès 1560, Grévin objecte aux chœurs des tragédies qu'ils ne plaisent pas au public parce qu'ils sont débités par des « chantres mal exercités »; et qu'ils ne répondent pas aux habitudes modernes, aucun événement politique ne donnant au peuple l'occasion de chanter. Le respect de l'antiquité n'empêche pas Viguier de mettre en doute les origines légendaires de Rome.

On ne voit plus dans la lecture des anciens qu'un moyen de cultiver l'esprit. On continue de les étudier parce qu'ils détiennent le secret de la philosophie, des sciences et de la beauté; mais quand tous leurs chefs-d'œuvre auront été traduits, les modernes devront travailler par eux-mêmes. Tel est l'avis d'Amyot, de du Pinet, le traducteur de Pline, de Louis Le Roy, de Pasquier. Du Bellay recommande d'observer la vie par delà l'interprétation qu'en donnent les anciens; et Ronsard écrit à Hamelin :

Le langage des Grecs ne vaut pas davantage
Que celui des Français; le mot ne sert de rien,
La science fait tout, qui se dit aussi bien
En français qu'en latin, notre langue commune :
Les mots sont différents, mais la chose est toute une [1].

Au fond tous ces tenants de l'antiquité sont des esprits modernes.

Il fallait trier les idées apportées par la Renaissance. Mais avant même d'en sentir clairement le besoin, les érudits les soumettent toutes au jugement de la raison.

Rabelais, après avoir tracé à Gargantua son programme d'études, lui fait contrôler l'enseignement des livres par l'observation de la nature. « Le temps ainsi employé, tout doucement retournait, et passans par quelques prés, ou autres lieux herbus, visitaient les arbres et plantes, les conférans avec les livres des anciens qui en ont écrit, comme Théophraste, Dioscoride, Marinus, Pline, Nicander, Macer

1. *Sur l'excellence de l'homme*, éd. Blanchemain, t. VI, p. 238.

et Galien, et en emportaient leurs pleines mains au logis. » — « En pleine nuit, devant que soy retirer, allaient au lieu de leur logis le plus découvert voir la face du ciel; et là notaient les comètes, si aucunes étaient, les figures, situations, aspects, oppositions et conjonctions des astres[1] ». Les jours de pluie, « semblablement ou allaient voir comment on tirait les métaux ou comment on fondait l'artillerie ; ou allaient voir les lapidaires, orfèvres et tailleurs de pierreries, ou les alchimistes et monnoyeurs, ou les hautelissiers, les tissotiers, les velotiers, les horlogers, miralliers, imprimeurs, organistes, teinturiers et autres telles sortes d'ouvriers[2] ».

Ceux-là mêmes qui n'ont pas été initiés dès leur jeunesse aux langues anciennes, comme Palissy ou Paré étudient les faits naturels pour faire la théorie de leur art. Palissy compose des *Dialogues entre la Théorique et la Pratique*.

*
* *

L'idée moderne du rationalisme se précise peu à peu.

Il apparaît que la raison reste la même à travers les siècles. « Le peuple, dit Ronsard, croyant à crédit, pense que nos devanciers étaient plus sages que nous, et qu'il les faut totalement suivre, sans même inventer de nouveau, en ceci faisant grand tort à la bonne nature laquelle ils pensent pour le jour d'huy être brehaigne et infertile en bons esprits, et que dès le commencement elle a répandu toutes ses vertus sur les premiers hommes sans avoir rien retenu en épargne[3]. » Louis Le Roy, dans sa *Vicissitude*, affirme la permanence de l'esprit.

On attribue à la raison la souveraineté absolue sur toutes choses : *Quod ratio persuaserit*, écrit un maître d'école de Marseille, *aliquando fiet*. Ramus rejette l'autorité des philosophes, du dogme et de la tradition, et n'accepte que celle de la raison : « *Nulla auctoritas rationis sed ratio auctoritatis regina dominaque esse debet.* »

La permanence et la souveraineté de la raison conduisent à l'idée du progrès que Louis Le Roy exprime pour la pre-

1. *Gargantua*, ch. 23, éd. Marty-Laveaux, t. I, p. 92-3.
2. *Id.* , ch. 24, éd. Marty-Laveaux, t. I, p. 94-5
3. *Art Poétique*, fin, éd. Blanchemain, t. VII, p. 336.

mière fois. « Ne pensons pas que la nature ait octroyé aux anciens toutes ses grâces afin de demeurer stérile à l'avenir; mais que, comme elle a par le passé produit certains illustres personnages qui ont manifesté beaucoup de ses secrets : aussi qu'elle en peut produire qui parviendront où l'expérience longue, observation soigneuse et raison subtile n'ont pénétré jusques à présent[1]. »

Les rationalistes du XVI[e] siècle ne méconnaissent pas la valeur des anciens; mais ils cessent de l'ériger en dogme. Montaigne en est le type : autour de lui, Noël du Fail, Pasquier, Rabelais, Ramus sont les plus fameux.

*
* *

En même temps que l'orgueil français se réveille, les événements donnent à la littérature un aspect nouveau.

Le calvinisme est intolérant dès sa fondation. Mais si exclusif soit-il, il n'a pas moins provoqué à l'origine une réflexion libre. Sa naissance et son progrès renforcent l'indépendance des esprits. Après les protestants, des catholiques cherchent des raisons de croire.

La discussion du dogme provoque d'interminables controverses. Catholiques et protestants précisent leurs idées et en font des systèmes. L'*Institution chrétienne* de Calvin est le premier livre de philosophie française. Les catholiques auront leurs théoriciens, saint François de Sales et Bossuet.

L'aversion des calvinistes pour tout ce qui est amusement et dissipation littéraire les amène à utiliser les genres antiques en vue de l'édification. Ils tentent ainsi de créer de nouveaux poèmes, la tragédie biblique et l'épopée chrétienne.

La répulsion des calvinistes pour l'art détruit en partie l'éducation artistique développée par la Renaissance. Ils ne voient dans la littérature qu'un moyen de répandre les idées.

*
* *

Les guerres civiles ont ébranlé l'unité nationale. La dualité des religions exige un nouveau régime politique et

1. Becker, Thèse sur Louis Le Roy, p. 276.

soulève des problèmes que l'antiquité ne résout pas. Le XVIe siècle doit les étudier par lui-même.

Trente années de guerres font désirer impatiemment la paix, l'ordre et l'union. On accepte la rupture de l'unité religieuse parce qu'elle permet de pacifier le pays. Toutes ces idées, exprimées par Malherbe font de lui un poète national.

La royauté sort affaiblie des guerres civiles. Les enfants de Henri II, pourtant si artistes, sont inactifs et manquent d'autorité. Leur faiblesse pose des problèmes nouveaux. On voit naître une littérature politique, avec Hotman, du Vair et Jean Bodin.

*
* *

La crise religieuse et nationale des guerres civiles produit une littérature qui contraste avec celle des débuts du siècle. Aux œuvres imitées de l'antiquité et dominées par le souci exclusif de l'art, succèdent des œuvres nationales par le sujet, l'inspiration et l'actualité.

On écrit des pamphlets : l'*Apologie pour Hérodote* et la *Satire Ménippée*.

Les Mémoires se multiplient, soit que leurs auteurs veuillent se justifier, comme Montluc, soit qu'ils satisfassent leur curiosité, comme dans le *Journal* de l'Estoile.

La crise rappelle les poètes à la réalité. Aux *Odes* de Ronsard succèdent les *Discours sur les misères de ce temps*. Baïf renonce aux vers rythmés pour composer les *Mimes*; d'Aubigné écrit les *Tragiques* après avoir décrit le *Printemps*.

Rien ne contribue plus que les événements politiques à séparer la littérature artificielle, née de la mode, des œuvres pathétiques, inspirées des grands sentiments nationaux.

La noblesse, transformée par les guerres, ignore la délicatesse des débuts du siècle et pratique les mœurs rudes d'Henri IV. Aux environs de 1600, des maréchaux ne savent pas lire. La politesse de la Renaissance disparaît.

Mais si les artifices de la Renaissance ont cessé de dominer le goût français, le bénéfice de ses bienfaits ne s'est pas perdu. La littérature a acquis des trésors précieux et l'esprit public s'est développé.

11e leçon (15 mars).

Clément Marot.

On ne prend une vue exacte de la littérature que si on joint l'étude des grands écrivains à celle des grands mouvements littéraires.

L'écrivain fait la tradition et la modifie. Même s'il continue la pensée de ses prédécesseurs, il lui donne un tour personnel. Le plus souvent, il la transforme : il invente un idéal. Il façonne l'histoire littéraire par ses œuvres, par leur influence immédiate, et par l'interprétation qu'en fait la postérité.

Tous les grands écrivains ne contribuent pas également à faire avancer la littérature. Du Bellay, Calvin ou Montluc ont moins fait pour elle que Ronsard ou Rabelais. Aussi n'étudie-t-on ici que les hommes du premier ordre, ceux qui, en réalisant l'idéal de leur temps, lui imposent la marque du génie, et préparent un art nouveau.

Ce sont au XVIe siècle, deux poètes et deux prosateurs : Marot et Rabelais, Ronsard et Montaigne.

*
* *

Clément Marot est né à Cahors en 1496 ou 1497. Il n'est du Quercy qu'à moitié : sa mère naquit à Cahors, mais son père était Normand. Élevé dans la ville, il fréquente peu le pays, et dès l'âge de dix ans, on l'emmène en France.

On est mal renseigné sur son éducation, peut-être fut-il élevé dans les collèges, puisqu'il traite de « grands bêtes » les régents qui gâtèrent sa jeunesse [1]. En ce cas, il en a gardé un mauvais souvenir.

Il devient clerc de procureur, et comme tel, fait partie de la Basoche et des Enfants sans-souci. Il se rappelle volontiers sa vie libre dans cette compagnie joyeuse [2].

Son père Jean Marot le fait entrer comme page chez le sire de Villeroy. Il le prépare à la vie de cour et lui destine la survivance de sa charge.

1. *Deuxième épître du Coq à l'âne*, à Lyon Jamet.
2. Ballade des Enfants sans-souci.

Il l'initie à l'art des Rhétoriqueurs, dont il est l'émule. Clément Marot, élevé dans la tradition de l'école, admire Molinet, Meschinot et Jean Le Maire. Il s'éprend aussi du *Roman de la Rose* et de Villon.

Il lit Virgile et Ovide; mais l'antiquité laisse peu de traces dans son esprit. On a trouvé des fautes dans ses traductions, et ses imitations sont plus apparentes que réelles. Il ne comprend pas la sensibilité antique.

Quoiqu'il ait traduit le *Jugement de Minos*, Marot ignore le grec. Un de ses amis prétend même qu'il ignore le latin : il a dû se servir pour ses traductions en vers de traductions françaises antérieures.

Les vrais éducateurs de Marot sont les poètes du moyen âge et Villon. Il écrit d'abord *Le Temple de Cupido* dans le goût du *Roman de la Rose*. Puis il change de méthode. Son génie le portait vers une poésie légère et facile, dégagée des abstractions et des bizarreries traditionnelles. Il adopte de courts poèmes, la ballade, le rondeau, l'épître; il rend l'allégorie spirituelle; il renonce aux puérilités.

Ce nouvel art s'accorde avec le genre de vie du roi et de la cour. Pour la première fois, François Ier s'entoure de grands seigneurs et de jolies femmes. Il tient sa cour au Louvre, à Blois, à Chambord; il répand le plaisir et la gaîté. La poésie de Marot devient l'ornement de ses fêtes.

Marot traduit des sonnets italiens, l'histoire de *Héro et Léandre*; mais il écrit surtout des pièces de circonstance.

Il fait des *Étrennes* pour les dames de la cour ; des poèmes sur les naissances, les mariages, les maladies et les décès.

Il excelle dans l'*épître*, soit qu'il y parle en son nom, soit qu'il écrive pour le compte d'un ami, d'un prince ou d'une princesse. Étant à la suite de la reine de Navarre, il écrit pour la petite princesse Jeanne d'Albret à sa cousine Marguerite, fille de François Ier.

Marot n'a pas son pareil pour tourner un compliment aux dames, pour faire une satire, et pour quémander avec grâce une pension. Il trouve le mot juste pour célébrer la beauté d'une jolie femme [1].

Il fait des satires dans la forme traditionnelle; mais sous

1. Chansons, *Pour la brune*, *Pour la blanche*.

d'autres formes encore. Il raille dans le rondeau comme dans l'épître.

Il quémande avec la dernière grâce et doit à ses sollicitations le meilleur de son revenu. En 1518 il est pensionné par la duchesse d'Alençon; plus tard par la reine de Navarre. Quand Jean Marot mourut, il eut la survivance de la charge paternelle; mais on oublia de l'inscrire sur l'état des pensions. Il adresse alors requêtes sur requêtes au chancelier Du Prat, au Cardinal de Lorraine, au roi :

> Certes, mon cas pendait à peu de chose,
> Et ne fallait, sire, tant seulement
> Qu'effacer Jean, et écrire Clément[1].

Il est inscrit. Mais chez Marot l'argent ne dure guère. Quand il est menacé par les créanciers, il tente de les apitoyer par un rondeau :

> Sur moi ne faut telle rigueur étendre;
> Car de pécune un peu ma bourse est tendre,
> Et toutefois j'en ai, vaille que vaille,
> Un bien petit[2].

Quand il ne possède plus rien, il recourt à ses protecteurs. Un jour qu'il est resté en détresse dans une auberge, faute d'argent, il appelle un grand seigneur à son secours[3].

Le 1er janvier 1532, il a été volé par son valet, et il est malade : il écrit au roi pour obtenir cent écus.

Le roi ne demandait qu'à se laisser séduire par son poète; et avec lui la cour et toute la France.

En 1532, Marot publie l'*Adolescence Clémentine* qui fait de lui le prince des poètes français. Comme Sagon lui contestait ce titre, Marot voulut l'égorger, puis répliqua par une satire pleine de mépris sous le nom de son valet Fripelipes. Ses disciples, Fontaine et Despériers, le vengèrent amplement. Sa gloire était assez grande dès 1534 pour ne redouter aucune critique.

Marot devient le familier de Marguerite de Navarre et se laisse gagner comme elle au protestantisme. Il inquiète la Sorbonne par ses épigrammes sur le clergé. Dès 1527, il feint

1. *Au roi, pour succeder en l'etat de son pere.*
2. *A un créancier.*
3. *A un pour avoir de l'argent.*

dans une épître que l'Église, sous une robe de bure, porte une robe brodée de villes, de châteaux et d'hommes d'armes, qui marquent sa puissance, avec la devise : le feu à qui en grogne [1].

Il raille l'ânerie des Sorbonistes et la paresse de Frère Lubin. Ses moindres critiques sont regardées comme une profession de foi irréligieuse.

En 1526, sous un prétexte futile, Me Bouchard le dénonce à la Faculté : il est enfermé au Châtelet. Il y décrit sous le titre d'*Enfer* l'horreur des prisons officielles. Il écrit aussi l'épître célèbre à Lyon Jamet sur *Le Lion et le Rat*, pour demander son aide. L'évêque de Chartres évoque la cause, fait transférer Marot dans la prison plus douce de son évêché et le délivre le 1er mai.

En octobre 1527 Marot est arrêté pour avoir enlevé un prisonnier au guet. François Ier le fait relâcher en novembre.

En 1532 il est de nouveau poursuivi pour avoir mangé gras en Carême. Étienne Clavier, secrétaire de Marguerite de Navarre, le tire d'embarras.

En 1534, il est très menacé. Après l'affaire des placards, 73 supects, dont Marot, sont déférés au Parlement. Le poète dit qu'on trouva chez lui pour tous livres défendus, Boccace, la *Célestine*, les *Eglogues* de Virgile, une *Bible* en français (les traductions de la *Bible* étaient interdites) et Marot ne dit pas tout. Au lieu de répondre à la citation du Parlement, il s'enfuit de Blois à Nérac, auprès de Marguerite de Navarre. Celle-ci ne peut le secourir.

Il se réfugie alors à Ferrare, chez la duchesse Renée de France, dont le mari, protestant, accueillit le père de Tasse, Clouet, Titien, Calvin. La cour de Ferrare rappelait celle de François Ier. Marot s'y plaît; il envoie une épître au roi pour se justifier.

Le duc de Ferrare s'étant réconcilié avec le Pape, Marot s'enfuit à Venise, où il s'ennuie. Il écrit les *Epîtres du Coq à l'âne* à Lyon Jamet. Il adresse des requêtes au roi de Navarre et au Dauphin pour obtenir son pardon. A la fin de 1536 il est autorisé à rentrer en France : après une abjuration solennelle prononcée à Lyon devant le cardinal de Tournon, il reprend sa place à la cour.

1. *Déploration sur la mort de Florimond Robertet.*

En 1538, il fait de nouveau des *étrennes* poétiques.

Il commence à traduire les *Psaumes*, encouragé par François Ier, Charles-Quint et le Dauphin. Mais sa traduction paraît peu orthodoxe. Il se réfugie à Genève en 1542 et ses *Psaumes* sont mis à l'Index.

A Genève, on se défie de lui; le consistoire lui refuse une subvention pour continuer son ouvrage. Sa vie paraît suspecte : une partie de trictrac qu'il fait un jour chômé provoque une enquête officielle. Il passe alors en Savoie, puis au Piémont, et meurt à l'automne de 1544.



Si on néglige les traductions et les pièces écrites dans le goût des Rhétoriqueurs, les poésies de cour et de circonstance sont tout l'œuvre de Marot.

Il donne à ses vers un tour naïf et spirituel qui l'apparente à La Fontaine et à Voltaire. Mais La Fontaine se rattache aussi à Ronsard et aux anciens; et Voltaire est plus philosophe.

Marot écrit au gré de sa vie sentimentale. Mais il ne s'étale jamais. Il généralise ses aventures en les racontant : ses vers narrent la vie d'un grand seigneur du XVIe siècle.

Les réflexions qu'il mêle à ses récits en font de vrais contes. Marot écrit même des scènes à deux personnages, comme dans le dialogue où deux amoureux, l'un libertin, l'autre sentimental, se font leurs confidences[1]. Ce poème touche à la comédie.

Marot est moderne par la délicatesse de ses sentiments. Il est spirituel en amour, et souffre à la vue du malheur. Il s'apitoie dans l'*Enfer* sur les prisonniers; il a de la sympathie pour ceux qui meurent. Aucun de ses sentiments n'est profond; mais ils sont tous sincères et gracieux.

La poésie de Marot vaut surtout par l'expression. Encore, pour la comprendre, faut-il séparer les deux idées de poésie et de mélancolie, liées depuis le romantisme. Marot est gai; il jouit de la vie; à tout âge, sa poésie est d'un jeune homme.

Il se rapproche de Villon; mais il le trouve trop canaille[2]! Il relève son art en l'appliquant à louer la cour.

1. *Dialogue de deux amoureux.*
2. *Préface des poésies de Villon.*

Marot montre un aspect curieux de l'esprit français entre le moyen âge et la Renaissance. Il a du goût, mais il conserve les vieilles traditions littéraires.

Il adopte le sonnet italien et l'épître latine. Mais il utilise le fonds national. Il raille les juges et les moines; il a la gaîté des fabliaux et la finesse de Charles d'Orléans.

Auprès de François Ier, de Marguerite de Navarre et de Renée de France, Marot acquiert le sens de la mesure et de l'expression juste. Dans une poésie simple, il est un très grand artiste par l'exactitude et la sobriété.

En lui la tradition nationale brille d'un vif éclat, mais se purifie sous l'influence de l'Italie et un peu de l'antiquité.

12e leçon (5 et 12 avril).

Rabelais.

En 1515 Rabelais était moine Cordelier à Fontenay-le-Comte; il avait environ vingt ans. Il appartenait à une bonne famille : Son père, qu'on a cru aubergiste, fut sénéchal de Lerné et assesseur suppléant du lieutenant gouverneur de Chinon.

Rabelais réussit mal à Fontenay-le-Comte. Sa passion de l'étude lui attire des réprimandes. Par contre elle lui vaut l'amitié de l'évêque de Maillezais, d'Estissac, de Tiraqueau et de Budé. Ces protecteurs s'emploient pour lui. Il quitte les Cordeliers pour les Bénédictins de Maillezais, plus lettrés. Mais la claustration ne lui convient pas. Il s'enfuit du couvent pour courir le monde : il visite les Universités.

Les biographies léguées par le xvie et le xviie siècles sont légendaires. On connaît depuis peu et par bribes une foule de détails sur la vie de Rabelais et sa méthode de travaïl.

En 1530, il arrive à Montpellier et y obtient le baccalauréat en médecine. De là, il se rend à Lyon où il devient correcteur d'imprimerie, puis médecin du grand hôpital. Il édite pour vivre des lettres médicales de Manardo, des opuscules d'Hippocrate et de Galien, des textes juridiques

reconnus depuis apocryphes. A la suite d'un voyage à Rome, il projette de décrire les ruines romaines; mais Marliani l'ayant devancé, il se contente de rééditer son livre : *Topographia antiquæ Romæ*. Il compose des almanachs remplis de prédictions fantaisistes.

En 1532, Claude Nourrit édite les *Grandes et inestimables chroniques du grand et énorme géant Gargantua*. D'après M. Lefranc, Rabelais n'en est pas l'auteur; mais il a pu procurer l'édition. Même le nom de Gargantua n'est pas inventé : on le trouve en Limousin dès le milieu du xv[e] siècle. L'éditeur, quel qu'il soit, a dû rédiger en la retouchant, une légende populaire.

Quelques mois plus tard, Claude Nourrit imprime sous le nom de Rabelais *Les Faits et Dits héroïques du bon Pantagruel, fils de Gargantua*. Ce volume est antérieur aux *Grandes chroniques*, parce qu'il n'a pu être écrit depuis leur publication. Faut-il en conclure que Rabelais a lancé les *Grandes chroniques* pour préparer les voies à *Pantagruel?*

Le premier livre de l'épopée rabelaisienne ne paraît que vers 1534.

Le second livre raconte l'enfance et l'éducation de Pantagruel, sa liaison avec Panurge, leurs mystifications, la guerre de Pantagruel contre les Dipsodes.

Le premier traite de Gargantua, père de Pantagruel. Il expose sa généalogie ; son éducation par un sophiste, puis par un précepteur de la Renaissance ; le vol des cloches de Notre-Dame et la harangue de Janotus de Bragmardo ; la guerre contre Picrochole ; les exploits de Frère Jean ; l'abbaye de Thélème.

Malgré la différence du ton, les deux volumes sont bâtis sur le même plan. Le premier est plus long, plus coloré, plus savoureux.

Le tiers livre est nouveau.

Depuis 1540 on discute sur l'éducation des femmes. Le débat, sorti du *Roman de la Rose*, s'envenime par l'opposition des railleries traditionnelles sur la malice des femmes et de l'idéal moderne, qui leur donne le premier rang dans la société. Rabelais argumente sur la question, sous couleur de répondre à Panurge s'il doit se marier.

Panurge reçoit des conseils contradictoires. Il interroge Pantagruel, Frère Jean, la Sibylle de Panzoust, un médecin, un légiste, le juge Bridoye, le poète Raminagrobis (qui est Guillaume Crétin), le fou Triboulet. Aucun d'eux ne le satisfait, et il s'apprête à partir pour consulter l'oracle de la Dive Bouteille.

Le quart livre, paru incomplet en 1548, puis entier en 1552, raconte le voyage de Panurge.

Rabelais s'inspire encore de l'actualité. Les marins français, Jacques Cartier entre autres, cherchaient alors le passage du Nord-Ouest, pour arriver aux Indes plus vite que les Portugais, qui passaient par le sud de l'Amérique. Rabelais lance Panurge sur leur route, puis l'en détourne et s'abandonne à sa fantaisie. Panurge part de Thalasse, qui est peut-être auprès de Saint-Malo, rencontre Dindenaut qu'il jette à la mer avec ses moutons, dépasse le pays des Chicanoux, les îles des Andouilles, des Papefigues et des Papimanes, arrive au manoir de Messer Gaster, le premier maître ès arts du monde.

Rabelais préparait sans doute la suite du voyage quand il mourut en 1553.

Une partie du cinquième livre paraît en 1562 sous le nom d'*Isle sonnante*, le livre tout entier en 1564. Après avoir touché l'Isle sonnante, et le pays des chats fourrés, Panurge aborde enfin l'oracle de la Dive Bouteille qui répond à ses questions en termes incertains.

L'authenticité du cinquième livre est moins contestée aujourd'hui qu'autrefois. Les railleries valent celles du livre précédent. Si elles sont plus agressives, Rabelais peut avoir pris de la hardiesse avec l'âge. Peut-être se réservait-il de les modérer à l'impression; peut-être aussi attendait-il qu'une occasion favorable lui permît de publier son livre sans retouches.

L'opinion la plus probable est celle de MM. Lefranc et Tilley : si on distingue les différentes parties du cinquième livre, on en découvre qui sont certainement de Rabelais.

*
* *

L'œuvre de Rabelais a l'air d'une bouffonnerie. Les noms les plus illustres du xvie siècle y voisinent avec des noms

imaginaires; la géographie est mi-réelle, mi-fantastique. L'érudition, l'obscénité, les coq-à-l'âne et le galimatias mêlés donnent l'idée d'un homme ivre. De là, la légende du joyeux curé de Meudon.

Inversement on a fait de Rabelais un penseur grave dont toutes les inventions auraient un sens philosophique. Il n'en est rien. Rabelais est sérieux; mais la fantaisie domine son œuvre. Il a une gaîté impétueuse qui ressemble à l'ivresse.

Il est à la fois un bon vivant et un sage. Il doit sa belle humeur à sa robustesse, et ses idées à la Renaissance.

*
* *

Son idée de la vie se ressent de ses origines. Il critique la règle monastique et l'ascétisme; il raille l'ignorance des moines. Il glorifie la science, l'action et la nature.

Rabelais est avide de savoir. Il trace un plan d'éducation encyclopédique[1] où il fait entrer les langues anciennes, toutes les sciences, tous les métiers, les exercices physiques. L'énormité de ce programme est plus apparente que réelle. L'horaire de Gargantua diffère peu de celui que fixait Jean Stan Donck; Casaubon et Scaliger le remplissent presque. Mais Rabelais se distingue de ses contemporains parce qu'il développe le corps en même temps que l'intelligence : il veut former un homme complet.

Il soigne particulièrement la culture morale. Mais au lieu d'en faire une étude spéciale, il la rattache au progrès général de l'intelligence; plus on sait, plus on est moral.

Le principe de Rabelais n'est pas, comme chez ses contemporains, la Rhétorique mais la connaissance des idées. Il prépare des esprits précis et vigoureux.

L'érudition n'est pour lui qu'une forme provisoire de la science. L'essentiel est de comprendre la vie; Rabelais contrôle les livres par l'observation et l'expérience.

Il impose à Gargantua une hygiène rigoureuse. Il règle ses attitudes; il le fait rentrer à petits pas après avoir joué à la paume. Dans la pédagogie de Rabelais, le rhéteur cède la place au médecin.

Rabelais a créé un système d'éducation scientifique,

1. Livre I, ch. 23-24.

supérieur à ceux de son temps. Il y met l'unité : au lieu de réserver au prêtre, comme Montaigne, l'éducation religieuse de l'enfant, il la soumet à la culture intellectuelle, et les confie à un seul maître.

*
* *

Rabelais fut séduit un moment par la Réforme.

Ses deux premiers livres portent la marque de l'esprit nouveau : il loue les prêcheurs évangéliques aux dépens des Sorbonagres. En 1534, quand le roi prend parti contre les protestants, Rabelais se tient sur ses gardes. Finalement, il reste catholique, par dégoût du dogmatisme intolérant de Calvin.

Rabelais n'est ni athée ni panthéiste : il croit à Dieu, souverain créateur. Il assouplit seulement le dogme, rejette l'ascétisme et le pessimisme de l'Évangile. Il a l'esprit chrétien; mais il interprète la tradition par la philosophie antique. Gargantua, qui entendait 20 à 30 messes par jour sous son premier précepteur n'en entend plus du tout sous Épistémon. Frère Jean ne construit pas d'église dans l'abbaye de Thélème, mais un oratoire pour chacun de ses moines. Rabelais réduit le culte à l'élévation quotidienne de l'âme vers Dieu : « Tous vrais chrétiens, de tous ébats, en tous lieux, en tous temps prient Dieu, et l'esprit prie et interpelle pour iceux; et Dieu les prend en grâce[1]. »

*
* *

Rabelais joint le goût de l'action à celui de la science.

Ses héros les plus pacifiques quittent l'étude pour défendre leur pays par les armes. Frère Jean, que son ignorance ravale, se réhabilite par l'action[2].

Rabelais croit à l'utilité sociale de l'effort : il faut s'entr'aider. De là, la louange paradoxale des *Débteurs et emprunteurs*[3]. La Dive Bouteille, en son oracle, déclare que donner vaut mieux que tout.

En somme, il faut apprendre le plus possible pour agir le plus possible au profit de ses semblables.

1. Liv. I, ch. 40.
2. Liv. I, ch. 27.
3. Liv. III, ch. 3.

*
* *

Rabelais glorifie la nature.

Il est gai et optimiste. Il aime l'homme et approuve tous ses instincts, ne pouvant croire que Dieu ait condamné les uns de préférence aux autres. Il écrit à un ami : « Celui grand bon piteux Dieu, lequel ne créa onques le Carême, oui bien les salades, harengs, merlus, carpes, brochets, dards, ombrines, ablettes, rippes, etc.; item, les bons vins [1]. »

Tout se fait à Thélème à l'inverse des autres monastères. L'architecture est celle de la Renaissance; on n'y prononce pas de vœux; le devoir d'obéissance est remplacé par la maxime : Fais ce que voudras.

Rabelais ne redoute même pas les excès de la liberté. Il admet que l'homme revient à sa bonté naturelle, dès qu'il est délivré des contraintes du dehors.

Il oppose à la tristesse des règles factices la vigueur joyeuse de son tempérament. Il définit le Pantagruélisme une « Gaité d'esprit confite en mépris des choses fortuites [2] ». Il prend son parti du mal qu'il ne peut éviter. Il dit de Pantagruel : « C'était le meilleur petit et grand bon homet que onques ceignit épée. Toutes choses prenait en bonne partie, tout acte interprétait à bien. Jamais ne se tourmentait, jamais ne se scandalisait. Aussi eût-il été bien forissu du déifique manoir de Raison, si autrement se fût contristé ou altéré. Car tous les biens que le ciel couvre et que la terre contient en toutes ses dimensions, hauteur, profondité, longitude, et latitude ne sont dignes d'émouvoir nos affections et troubler nos sens et esprits [3]. »

Une pareille tranquillité d'âme, stoïque autant qu'épicurienne, fait songer à celle où atteindront Montaigne, Fontenelle, ou Voltaire : elle tient du courage et du bon sens.

*
* *

Rabelais combat énergiquement les trois ennemis qui tourmentent le peuple : l'Église, les juges et les gens de guerre.

Contre l'Église, il n'a qu'à rappeler ses souvenirs. Il n'est

1. Lettre à M. Mr Antoine Hullet, éd. Marty-Laveaux, t. III, p. 380.
2. Prologue du quart livre.
3. Livre III, ch. 2.

indulgent pour les moines que quand ils manquent à leurs vœux. Il leur pardonne les défauts qu'il prêta à Frère Jean.

Il déplore l'avidité du gouvernement romain qui s'engraisse des dépouilles des peuples. Il raille les Papimanes et les Décrétales [1].

Il hait l'intolérance et les persécutions. Il venge les hérétiques des rigueurs du clergé en prêtant à leurs juges une sauvagerie bestiale. Homeneaz est un fou [2].

Rabelais attaque dans l'Église l'adversaire de la Raison. « Un homme de bien, dit-il, de bons sens, croit toujours ce qu'il trouve par écrit. Foi est argument des choses de nulle apparence. » Il appelle les théologiens, matéologiens : ceux qui discutent sur des choses vaines.

Il résume sa haine de l'Église dans le mythe d'Antiphysie, qu'il oppose à Physis, l'être naturel [3].

*
* *

Rabelais n'est pas tendre pour les juges et les procureurs. Il les fait ridicules et criminels. Il raconte avec volupté la vengeance que le seigneur de Basché tira des Chicanoux [4]. Il n'a pas de peine à décrire les souffrances du peuple, tant il les comprend aisément.

Il raille les lenteurs de la justice dans Bridoye qui tirait les procès aux dés après avoir fait languir les parties [5]. Il feint que le respect de la forme et l'hygiène particulière aux juges commandent ces délais : les sorts tomberaient mal autrement.

L'épisode des Chats fourrés [6] vise probablement la chambre ardente, chargée d'instruire les hérésies : après la justice civile, la justice criminelle. L'archiduc Grippeminaud est un monstre de cruauté.

*
* *

Rabelais déteste la guerre. Gargantua et Pantagruel ne la font qu'à la dernière extrémité. Mais alors ils la poussent vigoureusement et ruinent leurs adversaires ; Picrochole,

1. Liv. IV, ch. 48-49.
2. Liv. IV, ch. 53.
3. Liv. IV, ch. 32.
4. Liv, IV, ch. 14.
5. Liv. III, ch. 39.
6. Liv. V, ch. 11 et suiv.

vaincu, meurt à Lyon, « pauvre gagnedenier »; Anarche épouse une vieille lanternière et finit crieur de sauce verte.

*
* *

L'œuvre de Rabelais a une portée sociale : il invite à l'action, donne l'amour du peuple, et le goût du bien-être.

Sous des apparences variées, il a un sens très clair. Il procède de l'esprit rationaliste. Bien que Rabelais n'ait pas fait un système, il se conduit par raison et par volonté.

On a d'abord admiré la hardiesse de cette attitude. Puis on a réagi : Brunetière prétend que Rabelais fut le plus prudent des hommes. L'un et l'autre sont vrais.

Rabelais n'est pas un doctrinaire : il soutient ses idées « jusqu'au feu exclusivement ». Il prend des précautions. Après l'affaire des placards, il se tait. En 1542 à propos d'une réimpression, il modère les attaques trop vives des deux premiers livres. Il se fâche avec Dolet qui reproduit le texte primitif.

Il se fait des protecteurs : les Du Bellay, le cardinal de Châtillon; il flatte le cardinal de Guise, et gagne la faveur du roi. Ses voyages à Rome lui permettent de fuir honorablement le danger.

Ses railleries sont souvent opportunes : il dénonce l'avidité du gouvernement romain quand Henri II interdit d'envoyer de l'argent à Rome.

Après la publication du tiers livre, il se réfugie pour deux ans à Metz.

La prudence de Rabelais est légitime à une époque où la protection du roi ne garantissait pas toujours un homme contre la Sorbonne et le Parlement. Mais, il est aussi courageux que prudent. Quand rien ne le forçait à parler, il a dit librement son avis sur toutes les questions contemporaines. Il a fait preuve de bravoure, quitte à se sauver par la gaîté de ses propos.

*
* *

Rabelais emprunte ses inventions aux sources les plus diverses. Il sait tout. Il prodigue les citations par érudition et par goût. Il connaît les anciens, les Italiens et les

modernes : Érasme, Folengo, Corneille Agrippa, Cœlius Rhodiginus, Colonna, Morus, Pulci, Arioste, Coquillart, Marot, Villon, des romans, des sermons, des farces, une foule de contes et de proverbes.

Il a fait une œuvre énorme, disproportionnée : cinq livres indépendants les uns des autres, dont la composition irrégulière rappelle les poèmes interminables du moyen âge. Il fait songer aux cathédrales, dont la construction, échelonnée sur trois siècles, réunit tous les aspects de l'art ogival.

Rabelais pense en humaniste et compose comme au moyen âge. Il ne prend aux Italiens que des idées ou des faits : la comédie italienne l'ennuie. Après quelques essais de rhétorique cicéronienne, il tourne court. Il est plus populaire que Marot.

Il reçoit de la tradition française l'allégorie; des fabliaux, l'animation. Il aime les énumérations, le mot propre, concret et précis. Il accumule les détails, pour inspirer la puissance.

*
* *

On a découvert quelques sources de Rabelais.

Le premier livre décrit les environs de Chinon : on retrouve dans le pays les villages de Lerné et de la Roche-Clermaud, le couvent de Seuillé et le gué de Vède. La guerre contre Picrochole se déroule autour de la Devinière. Picrochole est Gaucher de Sainte-Marthe.

Au quart livre, Jamet Brayer est, croit-on Jacques Cartier; Xenomanes, Alphonse le Saintongeois.

Rabelais ne cherche pas à divulguer des querelles locales; et sauf en de rares circonstances, il gagne peu à évoquer des noms propres. Mais, par les noms propres, il précise l'histoire de ses personnages. Des individus, il fait des types : Gaucher de Sainte-Marthe, bourgeois colérique et vaniteux devient Picrochole, symbole de la manie conquérante.

La première manière de Rabelais est moins vivante : le roi Anarche et les Dipsodes sont, malgré tout, des abstractions.

*
* *

Rabelais est populaire par son tour d'esprit et son imagination : il a l'accent du terroir. Sous l'érudit ou le médecin, le paysan apparaît.

Il est aussi un grand artiste et un grand poète. Il manie en maître les mots et les phrases; quoiqu'il semble manquer de mesure, il produit les effets attendus. Il est clair et harmonieux en comparaison des œuvres étrangères : les qualités françaises se retrouvent en lui.

Il jouit du son et de la couleur des mots : il faut le lire à haute voix pour comprendre le rythme de ses phrases.

Il fait des portraits rapides, mais il vaut surtout par son exubérance : la tempête, le plaidoyer de Bridoye, la vengeance de Basché, Couillatris débordent de fantaisie.

L'originalité de Rabelais éclate quand on le compare à ses modèles. L'épisode de Dindenant se réduit dans Folengo à la facétie de la noyade. Tout ce qui l'anime est de Rabelais.

*
* *

Pourtant ce grand écrivain n'est pas un pur réaliste. La nature ne lui suffit pas : son génie comique dépasse les limites de la vie.

Il crée les personnages comme les calembours. Le dialogue de Dindenaut et de Panurge tourne à la satire philosophique, quand celui-ci raille le catéchisme de Calvin.

Toutes ces qualités sont dominées par une verve étonnante qui fait de Rabelais un écrivain national. Il a effrayé ceux de nos artistes qui dédaignèrent le peuple : Voltaire l'a compris tardivement. Mais il est cher à La Fontaine, à Molière, même à Beaumarchais.

Entre les grands maîtres du XVIe siècle, Rabelais représente peut-être le mieux l'esprit français.

(*A suivre.*)

CH. TERRIN,
de l'École Normale Supérieure.

LE FRANÇAIS DANS LES CLASSES DE GRAMMAIRE, sections A et B

Nous n'avons pas l'intention de traiter des méthodes d'enseignement du français dans les classes de grammaire : aussi bien la plus large initiative, la plus grande part de recherche personnelle, sont-elles, sans doute, le meilleur moyen de faire donner à ces classes tout le rendement possible.

Mais il ne s'agit pour l'instant que du nombre d'heures consacrées au français en sixième, cinquième, quatrième A et B.

Au cours des récentes discussions sur le remaniement des horaires et des programmes, il est un point sur lequel il semble qu'il y ait eu entente, et qu'il doive y avoir exécution prochaine. Il a paru que de cinq heures en sixième, cinquième, quatrième B, l'horaire du français devait être porté à six heures par semaine. D'autre part il n'a rien été dit de l'horaire du même enseignement dans les sections A correspondantes, où il est de trois heures.

C'est contre cette décision et cet oubli à la fois que nous apportons une protestation.

I. — Est-il si nécessaire d'ajouter une sixième heure au français en sixième, cinquième et quatrième B?

En somme, cinq heures sont un chiffre assez respectable, sur lequel il est facile de prélever sa part à l'étude de la grammaire, et aux divers exercices pratiques qui doivent l'accompagner et en faire un enseignement vivant; sa part à la récitation; leur part aux préparations et lectures expliquées, soit qu'elles soient tirées d'un auteur en cours d'explication, soit d'un livre de morceaux choisis, ces der-

Revue universitaire

LES GRANDS MAÎTRES ET LES GRANDS COURANTS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE MODERNE

Cours de M. G. Lanson à la Sorbonne (*Suite*).

13e leçon.

Ronsard.

L'œuvre de Ronsard se divise en deux parties . l'une, solennelle, ambitieuse, et médiocrement réussie, comprend les essais de grande poésie, les odes pindariques, et l'épopée manquée de *La Franciade*.

L'autre est d'apparence plus modeste, et comprend les poésies personnelles.

La première est presque la plus connue, et passe pour donner l'idée la plus exacte du poète. En réalité, Ronsard se montre moins par ses efforts pour égaler Pindare ou Homère que par ses odes légères, son pétrarquisme. et son goût de l'*Anthologie*.

Les odes pindariques et *La Franciade* ne manquent pas d'intérêt; elles révèlent la puissance de l'écrivain, l'étendue de ses ambitions, et la foi de ses contemporains dans son génie épique.

Elles ont assoupli son talent et préparé la richesse verbale et rythmique de ses poésies légères.

Mais elles ne laissent voir aucune de ses qualités les plus

précieuses, qui sont la grâce, la délicatesse et la spontanéité.

Ronsard ne vaut pas tant par ses grands poèmes que par celles de ses odes qu'il estima le moins : c'est sur elles qu'il faut le juger.

*
* *

La carrière poétique de Ronsard est liée à un petit nombre d'événements notables.

Il naît, et vit d'abord en Vendômois, puis en Touraine. Son père est un poète. Sa famille est noble, moins pourtant qu'il l'a dit. Il est élevé à la cour avec les pages de l'écurie du roi. Il goûte Virgile de bonne heure.

Il voyage en France, en Angleterre et en Écosse. Puis une surdité précoce — longuement célébrée par Du Perron dans son oraison funèbre — l'enlève à la cour, lui ferme les carrières actives, et le rejette vers l'étude, qui est sa véritable vocation.

Il entre au collège de Coqueret, connaît Daurat, du Bellay et Baïf, et découvre la Renaissance. Une fois célèbre, il partage son temps entre l'étude et la vie de cour. Il vit dans son manoir de la Poissonnière, dans ses bénéfices de Saint-Côme-lès-Tours, et de Croixval en Touraine. Il séjourne avec le roi à Fontainebleau et dans les châteaux de la Loire.

*
* *

Ronsard est un de ces puissants esprits qui doivent commander.

Le poète Jacques Peletier du Mans lui a peut-être montré la voie. Du Bellay l'a quelquefois devancé. Mais il est le maître incontesté de la Pléiade.

Il est le plus ambitieux des poètes de son temps : il veut égaler Homère et Pindare. Il a la fierté de son état : quand il quémande auprès des princes, il a l'air de réclamer son dû. Il est l'apôtre de l'art.

Certain d'acquérir une gloire immortelle, il se la décerne dès sa jeunesse, dans l'ode sur l'*Élection de son sépulcre*.

La fécondité de Ronsard atteste sa puissance. Il écrit des hymnes, des élégies, des chansons, des sonnets, des églogues, des madrigaux, des tournois et des mascarades, des

discours en vers : satires, épîtres, harangues morales, religieuses ou politiques. Il traite tous les genres, sauf le conte léger. Il a l'ampleur des grandes envolées lyriques. Auprès de lui, Marot est grêle, Du Bellay joli, Baïf impuissant, Malherbe desséché. Chapelain reconnaît sa supériorité sur Malherbe : ses odes les plus nonchalantes témoignent d'un tempérament énergique.

*
* *

Ronsard est doué d'une forte sensibilité. Si on lui applique le critère proposé par Brunetière au début de l'*Évolution de la poésie lyrique*, il est un très grand poète : l'amour, la nature et la mort l'affectent très vivement.

Au début de sa carrière, hanté par l'idéal antique, il n'a que les sensations que lui dictent ses modèles grecs et latins.

A partir de 1560, avec les guerres civiles, son cœur s'ouvre aux passions contemporaines : l'émotion religieuse et patriotique le gagne.

Il s'enthousiasme pour son art : Virgile, Pétrarque, Anacréon l'enivrent. Il s'intéresse à la musique et aux arts plastiques.

Le mystère de la vie l'émeut : il doit quelques-uns de ses plus beaux vers aux réflexions qu'il fait sur la destinée humaine.

Aucun plaisir n'est trop commun pour lui. Il jouit de l'existence, il est un bon vivant. Il rejette un jour les livres pour folâtrer :

> J'ai l'esprit tout ennuyé
> D'avoir trop étudié
> Les *Phénomènes* d'Arate.
> Il est temps que je m'esbate
> Et que j'aille aux champs jouer[1]...

Ronsard aime à courir les prés, à flâner et à dormir.

Tous les sentiments lui fournissent des motifs poétiques : il s'inspire de la nature comme de la mort. Malgré ses goûts d'aristocrate, il est un réaliste, et tous ses poèmes sont pleins

1. *Odes*, II-18, éd. Blanchemain, t. II, p. 162.

de vie : une épigramme sèche et abstraite de Naugerius s'anime entre ses mains[1].

*
* *

On ne trouve pas dans la vie de Ronsard une de ces passions funestes qui ravagent un homme.

Il a de grandes colères contre Grévin, contre ceux qui déchirent la France au nom de la religion. Mais ses amours sont calmes : ou il n'a pas rencontré la femme qui devait le faire souffrir, ou son tempérament robuste le défendait contre les grands chagrins.

Le premier recueil d'*Amours* est dédié à Cassandre Salviati : ce sont dix années de soupirs gratuits, de galanterie raffinée, de sentiments peut-être vrais, mais développés à la manière de Pétrarque.

Suivent les *Amours* de Marie, plus réelles, les *Amours* très réelles de Sinope, de Genièvre et de plusieurs autres jeunes femmes. Sur le déclin, Ronsard est pris d'une tendresse platonique pour Hélène de Surgères : en même temps il écrit des vers ardents à d'autres amies. Il semble que la vieillesse l'invite à aimer en hâte et fiévreusement.

Tous ces récits d'amour s'inspirent de Pétrarque. Mais tandis que Pétrarque se contente de l'union des âmes, Ronsard demande, même à Hélène de Surgères, la récompense de ses assiduités. Il a l'amour sain et vigoureux.

*
* *

On s'est demandé si la joie ou la mélancolie domine la sensibilité de Ronsard. Ni l'une ni l'autre ne l'emporte : elles se complètent parfois.

MM. Bourciez et Laumônier prêtent à Ronsard un tour d'esprit gaulois. Sans doute, il chante le vin et l'amour; il est gaillard et jovial, parfois brutal. Mais il diffère de Marot. On le comparerait plus justement à Rabelais, dont il a la fougue, la vigueur et la bonté généreuse.

On l'a fait aussi mélancolique. Comme tous les hommes

1. *Odes retranchées*, éd. Blanchemain, t. II, p. 485.

ardemment sensuels, il ne savoure pas la volupté sans y mêler de l'amertume : il s'attendrit sur la brièveté de l'amour.

Souvent, son esprit s'élève; et il comprend tout à coup la mobilité de la vie. Il s'écrie avec inquiétude.

La matière demeure, et la forme se perd[1].

Mais cette mélancolie n'est pas désespérée. Ronsard, bon catholique, ignore le pessimisme. Il croit à la fois en Dieu et à la nature : l'éternité du monde lui garantit le bonheur.

*
* *

En somme, Ronsard exprime tous les sentiments connus de son temps. Son œuvre est un des répertoires poétiques les plus variés qui existent.

Il joint à sa riche sensibilité le sang-froid nécessaire pour tourner ses émotions en thèmes lyriques. Il s'observe dans le même temps qu'il est ému : Il admire sa maîtresse pour sa seule beauté : qu'il décrive sa mélancolie, ou les misères nationales, il recueille d'une façon quasi désintéressée le jaillissement de sa veine poétique. En lui, la jouissance et le plaisir d'écrire ne se confondent pas.

La distinction qu'il établit entre soi et ses vers donne à ceux-ci une sérénité relative. De toutes ses émotions, Ronsart ne laisse voir que la beauté littéraire.

*
* *

Ronsard est un des artistes les plus puissants et les plus adroits qu'on ait jamais vus.

Il est à la fois souple et varié. Il entremêle les thèmes poétiques, soit pour les corser, soit pour obtenir des effets de contraste : il associe ensemble la religion, la mort et la sensualité [2].

Pour lui, tout est images, tous les êtres sont animés. Il ne s'intéresse aux faits que par les émotions qu'ils lui procurent. Il est lyrique avant que d'être descriptif.

1. *Élégie contre les bûcherons de la forêt de Gâtine*, éd. Blanchemain, t. IV, p. 349.

2. 1er liv. des *Amours*, *Stances*, éd. Blanchemain, t. I, p. 74.

Il a presque l'imagination la plus riche du siècle. Il renouvelle sans cesse ses couleurs et ses dessins. Il a la vision plastique : ses images rappellent tantôt la sérénité des Grecs, tantôt la grâce des décorations italiennes. Il décrit superbement le Vendômois ou la Touraine. Il évoque les nymphes, les fées, une vie magique.

De toutes ces images réunies, il tire des symboles saisissants.

*
* *

Sa versification est très variée. On a compté qu'il emploie 150 rythmes, dont 50 à peine sont connus de ses devanciers. Hugo, seul, en invente autant que lui.

Dans l'application, Ronsard est délicat et habile. Il approprie les rythmes aux sujets. Ses vers sont tour à tour légers, amples et animés : ils ne fatiguent jamais.

On lui a reproché [1] des fautes de goût, comme d'exprimer des pensées graves par de petits vers, et inversement. Mais des petits vers rapprochés font souvent une mélodie; les mètres tirent leur valeur du mouvement qu'on leur donne; et la finesse de Ronsard lui permet d'exprimer légèrement des pensées qui accableraient un autre poète. Son choix se justifie toujours.

Il assouplit les vers les plus rebelles. Seuls, Hugo et Verlaine ont modulé l'alexandrin aussi bien que lui.

*
* *

Tant de justesse unie à tant de force fait de Ronsard un de nos plus grands poètes.

On l'a méconnu tant qu'on l'a jugé sur sa doctrine, qui est peu conforme à la tradition française ou sur ses grands poèmes, qui sont peu réussis.

Les romantiques, après Sainte-Beuve, l'ont réhabilité. On ne saurait trop l'honorer.

(*A suivre*)

CH. TERRIN,
de l'École Normale Supérieure.

1. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*.

Revue universitaire

LES GRANDS MAÎTRES ET LES GRANDS COURANTS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE MODERNE

Cours de M. G. Lanson à la Sorbonne (*Suite*).

14e leçon (26 avril, 3 et 10 mai).

Montaigne.

Pendant plus de deux siècles, on a lu les *Essais* dans le texte de 1595 : on croyait posséder un livre amusant, vide et incohérent, sceptique et enclin à l'épicurisme. Montaigne passait pour un bel esprit nonchalant et voluptueux : les libertins, Rousseau, Voltaire le prenaient pour maître.

Mais voici qu'à la suite de nombreuses découvertes, l'idée traditionnelle de Montaigne est changée.

On a retrouvé successivement sa traduction de la *Théologie naturelle* de Raymond Sebond, son *Journal de voyage*, écrit partie en italien et partie en français, des fragments mêlés aux œuvres de La Boétie, un discours sur la mort de son ami, des dédicaces à sa femme et au chancelier Michel de l'Hôpital, quelques livres annotés de sa main, comme une édition des *Commentaires* de César et des *Ephémérides*, où il inscrivait les principaux événements de sa vie.

On a recueilli sa correspondance avec Duplessis-Mornay, le maréchal de Matignon, les jurats de Bordeaux et le roi Henri IV.

On a déchiffré quelques-unes des inscriptions qu'il fit graver dans son cabinet et jusque sur les rayons de sa bibliothèque.

On y a joint des lettres de ses amis; des anecdotes rapportées par de Thou, Pasquier, Brantôme, La Croix du Maine, et Florimond de Rémond; les archives des Matignon, conservées à Monaco.

Montaigne ressort de tous ces documents de manière qu'on peut comparer sa nouvelle image avec celle qu'en donnent les *Essais*.

*
* *

Montaigne est originaire de Bordeaux. Il s'appelait Eyquem. Au xve siècle, un Eyquem vend du vin, du pastel et du poisson salé : Scaliger fait de Montaigne le fils d'un marchand de harengs. Cet Eyquem achète le fief de Montaigne. Son fils est jurat et prévôt de Bordeaux; son petit-fils aussi. Celui-ci, homme d'épée, est le père du grand écrivain.

Montaigne naît le 28 février 1533. Bien que sa mère fût peut-être une juive convertie au protestantisme, il est catholique. Il reçoit une excellente éducation; il est élevé par le pédagogue allemand Horstanus; on l'éveille en musique; pour qu'il apprenne le latin, toute la maisonnée le parle autour de lui.

De 1539 à 1546, il fréquente le collège de Guyenne, qui ne lui laisse que de mauvais souvenirs, à part les représentations théâtrales qu'on y donnait.

Il étudie probablement le droit à Toulouse, et, en 1554, devient conseiller à la cour des aides de Périgueux. La cour supprimée, il est transféré au parlement de Bordeaux, se lie avec La Boétie qui meurt en 1563, et épouse deux ans plus tard Françoise de la Chassaigne, d'une famille de robe.

En 1570, il se démet de sa charge, et se retire dans ses terres, pour « vivre en repos et lire », dit une inscription datée du 28 février 1571. Il paraît être las des fonctions publiques; à moins qu'il voulût gérer lui-même ses biens, devenus considérables.

On se demande si Montaigne, en quittant la magistra-

ture, ne songeait pas à suivre la carrière politique. Il s'accordait avec La Boétie sur la nécessité d'employer tous les hommes de bien au service de l'État.

Dans une dédicace de 1570 au chancelier de l'Hôpital, Montaigne a l'air de se mettre à la disposition du roi.

Il fait de fréquents voyages à Paris. En septembre 1559 il suit François II à Bar-le-Duc. En 1561 il est reçu à la cour. Au mois de juin de 1562 il fait profession de foi catholique pour être admis à siéger au Parlement de Paris. Vers la fin de la même année, il suit Charles IX à Rouen. Après la mort de La Boétie, il ne paraît plus disposé à quitter Bordeaux, jusqu'en 1570, qu'il vient à Paris pour faire imprimer les œuvres de son ami défunt.

Après sa démission, Montaigne reste d'abord chez lui, puis recommence à intriguer. En 1574 il séjourne au camp du duc de Montpensier, en Poitou. La Croix du Maine dit qu'il a quitté la robe pour les armes, et Brantôme en rit comme d'un mauvais soldat. Montaigne est moins disposé à combattre qu'à négocier : on lui confie une mission diplomatique.

Il se fait connaître des rois. Il reçoit l'ordre de Saint-Michel en 1571. Henri III, le roi de Navarre le font gentilhomme de leur chambre : il semble que l'un et l'autre attendent de lui des services.

En 1580, Montaigne offre ses *Essais* à Henri III avant de partir pour l'Allemagne et l'Italie. Il est élu maire de Bordeaux pendant son voyage, et réélu deux ans plus tard. Henri III le connaît assez pour lui enjoindre personnellement d'accepter la charge.

Le majorat de Bordeaux, bien qu'il fût surtout honorifique, comportait des responsabilités. Montaigne fait des remontrances à Henri III au sujet de l'impôt; au roi de Navarre sur des querelles commerciales. Il paraît s'intéresser à ses fonctions et excuse ses absences.

Il tient la balance égale entre la Ligue et le roi de Navarre. Il aide le maréchal de Matignon, représentant du roi à Bordeaux contre les ligueurs. Il lui sert d'intermédiaire auprès du roi de Navarre. Il agit en royaliste ferme, en catholique sincère et modéré.

Quand le roi de Navarre devient l'héritier de France en

1584, Montaigne se rapproche de lui. Il le conseille sur la réforme de la justice en Béarn; il le reçoit dans ses terres.

Vers la fin de son majorat, la peste éclate à Bordeaux. Montaigne, absent, ne rejoint pas son poste. Au lieu de présider à l'élection de son successeur, il écrit aux jurats pour s'en dispenser.

Quoiqu'on ne puisse l'accuser de lâcheté, Montaigne a manqué de bravoure. Il a méconnu que sa seule présence pouvait rendre confiance à la population affolée. Le maréchal de Matignon et le premier président au Parlement furent plus courageux que lui.

Il n'a pas cédé à une peur irréfléchie : mais, tout pesé, il a cru qu'une vaine cérémonie ne l'obligeait pas à risquer sa vie. Montaigne dédaigne la bravade, même quand elle paraît être nécessaire.

Une fois libre, il continue de servir également Henri III et le roi de Navarre. En 1588, il surveille à Paris l'impression des *Essais*, et remplit une mission secrète. Les ligueurs l'emprisonnent une journée. Il assiste aux États généraux de Blois, où il voit De Thou, qui atteste ses relations personnelles avec Henri de Navarre et le duc de Guise.

Le 18 janvier 1590, il écrit à Henri IV pour s'excuser de n'aller pas à Tours, où il devait participer à une assemblée de notables. Le 2 septembre, il répond au roi qu'il ira à Paris, s'il l'y appelle : il a l'air vexé. Refuse-t-il de se mêler davantage aux affaires, ou se juge-t-il trop peu récompensé de ses services?

Il meurt en 1592.

*
* *

Montaigne n'est donc pas le nonchalant qu'on s'est longtemps forgé d'après les *Essais*. Il joue un jeu difficile au milieu des troubles politiques. Il a l'humeur brusque et quelque peu fière.

On a exagéré cette attitude. D'après M. Armaingaud[1], Montaigne est un révolutionnaire : il aurait altéré l'œuvre de La Boétie en la publiant et mêlé aux discours de son ami

1. *Montaigne pamphlétaire.*

un pamphlet antiroyaliste, des insultes à la personne d'Henri III, et un appel au régicide.

La thèse est originale, mais mal prouvée : les *Essais* la démentent. Il suffit que Montaigne ait pu devenir un homme d'action, sans l'accuser de conspirer, ni de méditer la mort du roi.

*
* *

La critique a éclairé les *Essais* de Montaigne en même temps que sa vie.

On a dressé la liste de ses emprunts.

On a essayé de dater les différentes formes de son livre.

On a distingué entre les éditions. Les *Essais* parurent successivement en 1580, 1588 et 1595. Puis le texte de 1595 s'est perpétué au détriment des deux autres. Aujourd'hui, on lit les trois textes séparément.

MM. Dezeimeris et Barckhausen ont réimprimé celui de 1580; l'édition Motheau et Jouaust sépare celui de 1588 de celui de 1595. M. Strowski achève l'édition dite municipale. On reproduit par la photographie l'exemplaire de Montaigne dont les annotations, ajoutées au texte de 1588, ont produit celui de 1595.

On a enfin tenté de dater chaque *Essai*. MM. Strowski et Villey, qui ont entrepris ce travail séparément, arrivent l'un et l'autre à des résultats très nets.

Ainsi, beaucoup des contradictions qui foisonnent dans le texte définitif, disparaissent. La personnalité de Montaigne est rajeunie.

*
* *

Montaigne a conçu progressivement la forme de son livre et de ses principales idées.

Il commence à écrire vers 1571. Retiré dans sa bibliothèque, qui contient près de 1 000 volumes, il lit des auteurs latins, italiens, français, espagnols, même grecs, à l'aide de traductions latines.

Il songe très tôt à « conserver ses souvenirs » et à « éclaircir ses réflexions ». La traduction qu'Amyot fait des

Œuvres morales de Plutarque en 1572, le décide à rédiger son livre.

Après quelques hésitations, il adopte la forme épistolaire : les premiers *Essais* sont des lettres. Puis, il imagine l'*Essai*, d'après Aulu-Gelle, Macrobe, Athénée, Guevara, et Pierre Messie.

Les premiers *Essais*, qu'il place au début du premier livre, sont courts : ils se limitent à quelques exemples, suivis de réflexions.

Puis les *Œuvres morales* de Plutarque et les *Lettres* de Sénèque modifient l'idéal de Montaigne, Dès le 14e *Essai* (le 40e du premier livre), il vise à composer un recueil de traités moraux : les exemples deviennent accessoires, et les réflexions essentielles. Montaigne parle alors peu de lui.

Des questions politiques, qu'il discutait d'abord, il passe aux grands thèmes moraux.

Peu à peu, il s'intéresse plus au jeu de son esprit qu'aux idées morales. On dirait qu'il éprouve son jugement à mesure qu'il étudie la vie. A partir du second livre, il se dépeint tout entier : « Je me contrerolle, dit-il; je regarde en moi-même. » Les *Essais* XXXVII et XVII du second livre, le chapitre sur l'*Institution des enfants* sont remplis de ses confidences. La Croix du Maine raconte qu'il répondit à Henri III, qui le félicitait de son livre : « Sire, il faut donc nécessairement que je plaise moi-même à Votre Majesté, puisque mon livre lui est agréable : car il ne contient autre chose qu'un discours de ma vie et de mes actions. »

* * *

La philosophie de Montaigne change aussi avec le temps.

D'après MM. Strowski et Villey, il a débuté par une sorte de stoïcisme. De 1576 à 1579, il subit une crise sceptique. A partir de 1588 il parle surtout de lui : il devient voluptueux et penche vers l'épicurisme.

Cette classification est exacte, à condition de n'être pas rendue trop stricte. Ainsi, M. Strowski voit dans la première manière de Montaigne une imitation de Sénèque plutôt qu'un stoïcisme pur. M. Armaingaud relève des pensées épicuriennes dans les premiers essais.

A ses débuts, Montaigne emprunte aux épicuriens comme aux stoïciens. Le chapitre : *Que philosopher c'est apprendre à mourir*, lui est inspiré par Lucrèce, qui ne diffère guère de Sénèque sur cette question.

La sensibilité de Montaigne est incompatible avec la morale stoïcienne. Il affirme que la douleur est un mal, et reproche aux stoïciens de l'avoir nié : « Ferons-nous accroire à notre peau que les coups d'étrivière la chatouillent, et à notre goût que l'aloès soit du vin de Graves? le pourceau de Pyrrhon est ici de notre écot : il est bien sans effroi à la mort; mais si on le bat, il crie et se tourmente [1]. » Il n'y a pas de stoïcien qui voulût, comme Montaigne, se mettre à l'abri des coups « sous la peau d'un veau ».

S'il n'adopte ouvertement aucune doctrine, il croit pourtant à la valeur curative de la pensée. La philosophie affermit l'âme par ses discours, défend l'esprit contre la peur du mal et de la mort; elle aide à vivre heureux.

De là vient qu'on attribue à Montaigne une pensée stoïcienne.

*
* *

On admet que Sextus Empiricus, lu vers 1576, détruisit la foi de Montaigne dans la valeur pratique de la philosophie. Mais il est difficile qu'un penseur aussi réfléchi soit devenu sceptique tout à coup sous l'influence d'une lecture.

Dès les débuts de sa retraite, Montaigne confronte entre elles les mœurs antiques et modernes, décrites dans les livres, et soupçonne les contradictions de la vie.

Le premier *Essai* appelle l'homme un « être ondoyant et divers ». Dans la suite, Montaigne ne trouve aucune vertu qu'on puisse attribuer en propre à qui que ce soit : un homme est provisoirement brave; mais il n'existe pas de brave. Les lois varient d'un pays à l'autre : les Gascons sont régis par le droit romain qu'ils ne comprennent même pas. Au chapitre XLII du premier livre, on voit qu'un empereur ne diffère pas d'un faquin. La société repose sur la fantaisie : les coutumes des sauvages valent celles des civilisés; même le cannibalisme se justifie, car c'est un plus

1. Liv. I, ch. XIV.

grand mal de tuer un homme sans profit, que de le tuer pour le manger.

Montaigne cite encore comme exemples des monstruosités admises par les mœurs la vénalité des magistratures et le trafic de la justice.

Ainsi Sextus Empiricus confirme Montaigne dans son scepticisme plutôt qu'il ne l'y conduit.

Ce scepticisme se précise dans l'*Apologie de Raymond Sebond*.

La première partie de l'*Essai*, expose la présomption humaine. L'homme n'est pas une créature privilégiée; rien au monde ne lui est destiné; à peine diffère-t-il des animaux. Sa beauté est relative : des êtres inférieurs regardent comme lui vers le ciel. Les bêtes ont leur part d'intelligence, comme ce renard de Thrace qui écoutait l'eau couler sous une croûte de glace. Elles aiment aussi : un éléphant d'Alexandrie était le rival du grammairien Aristophanes auprès d'une bouquetière. L'animal peut se croire aussi bien que l'homme « le mignon de nature ».

Montaigne critique ensuite la vanité de la science : au lieu de servir au bonheur, elle accumule les contradictions sur Dieu et la nature. Il ne faut pas même croire les médecins.

Enfin sont énumérées les causes de la faiblesse humaine. L'esprit est troublé par les passions et les maladies. Même sain, il varie avec les climats. L'homme a des sens bornés, et ses perceptions le trompent.

Au total, l'homme et la nature changent perpétuellement. Rien n'est fixe que Dieu; on n'a de certitude que par la foi et la grâce.

Le scepticisme développe en Montaigne l'indifférence aux usages et le goût de la volupté. Il se range aux croyances de son pays; et pour ce qui est de bien vivre, en l'absence d'une certitude, il cherche ses aises, son « dessein étant de passer doucement ce qui lui reste de vie ».

Les *Essais* de 1580 expriment toutes ces idées. Pourtant le scepticisme y est moins complet qu'on pourrait le croire : il représente par endroits l'effort extrême de Montaigne pour résoudre l'énigme de la vie.

*
* *

Les *Essais* de 1588 comportent des citations, des exemples nouveaux, des corrections et des additions au texte de 1580. Montaigne y accumule les confidences sur lui-même. Quelques chapitres du troisième livre sont les plus longs qu'il ait écrits.

Il parle de sa conduite dans le ménage, en politique, en amour, à l'égard des miracles. Il ne pose plus le problème général de la certitude, il cesse de se fortifier contre la maladie et la mort.

Pourtant, il n'est pas plus sûr de comprendre la vie qu'en 1580. Il doute comme alors qu'on puisse établir une règle universelle de conduite; il nie l'efficacité morale de la philosophie.

Il aime la vie active. Il est dominé par les soucis pratiques, et cherche à vivre à la fois sage et heureux. Il ne devient pas un épicurien: mais, à l'étude de l'esprit, succèdent des réflexions utilitaires sur l'honneur, la conscience, la vertu et le plaisir. Montaigne s'accommode de tous les dons de la nature, pour en jouir également :

« Pour moi donc, j'aime la vie et la cultive telle qu'il a plu à Dieu nous l'octroyer... J'accepte de bon cœur ce que nature a fait pour moi, et m'en agrée et l'en remercie. On fait tort à ce grand et tout-puissant Donneur de mépriser son don, l'altérer et le défigurer [1]. »

*
* *

Après 1588, Montaigne relit ses *Essais* en les annotant. Il y glisse des gaillardises. Il obscurcit le texte à force de le développer : certains passages, mal raccordés par les éditeurs, sont devenus inintelligibles [2].

Montaigne ajoute peu d'idées à son livre : il le précise par endroits. Il l'allonge à plaisir. En 1580, il termine ainsi le chapitre cinquième du second livre : « Mais tant y a que c'est le mieux que l'humaine faiblesse ait pu inventer [3]. »

1. Liv. III, ch. XIII, éd. Jouaust, t. IV, p. 220.
2. Comme liv. I, ch. XX. et liv. II, ch. XVII.
3. Éd. Dezeimeris, t. I, p. 302.

En 1588, il écrit : « Mais tant y a que c'est le moins mal que l'humaine faiblesse ait pu inventer[1]. » En 1595, il atténue et renforce à la fois son affirmation : « Mais tant y a que c'est, ce dit-on, le moins mal que l'humaine faiblesse ait pu inventer : bien inhumainement pourtant et bien inutilement, à mon avis. » Et il ajoute une vingtaine de lignes au texte primitif[2].

Montaigne s'est si bien habitué à parler de lui, que les *Essais* de 1595 décrivent fidèlement sa personne. Il y dépeint sa taille, ses dents, sa maladie, ses goûts : il aime à s'habiller de noir et de blanc ; il a peur du tracas ; il tressaille au bruit des arquebusades, etc. Il énumère ses qualités et ses défauts.

Malgré cette insistance à se dépeindre, les additions de 1595 ne démentent pas les *Essais* antérieurs. Le livre garde son unité.

Les accumulations d'exemples, qui furent le premier dessein de Montaigne, l'aident à éprouver son jugement; sa propre peinture l'aide à juger l'humanité : « Je suis une forme particulière, écrit-il; mais chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition. »

Les *Essais* sont à la fois une compilation et une méditation, une confession et une critique de l'intelligence, l'histoire d'une vie et un idéal moral.

*
* *

Au total, Montaigne est le plus sincère des écrivains. Il est plus discret que Rousseau. On peut l'accuser de vanité nobiliaire et littéraire; mais il ne fausse pas volontairement sa personnalité.

Une lettre qu'on a rapprochée d'un *Essai* du troisième livre[3] ne prouve pas qu'il ait altéré le récit de sa vie pour faire figure devant la postérité.

Dans toutes ses œuvres, Montaigne paraît actif, entreprenant, prêt à jouer un rôle politique, si on l'en eût prié.

1. Éd. Jouaust, t. II, p. 37.
2. Éd. Le Clerc, t. II, p. 366-7.
3. Liv. III, ch. XII.

*
* *

Il ressort des *Essais* que Montaigne devance son siècle. Il dresse le bilan de la science moderne, issue de la Renaissance, au moment où celle-ci décline, après avoir achevé ses effets.

D'abord, il paraît douter des progrès de l'intelligence. Est-ce à dire qu'il désespère de l'avenir, et que le sage doit se renfermer dans un scepticisme improductif?

Le doute de Montaigne provient de principes divers. Il répond à des problèmes métaphysiques. On voit par les *Essais* que l'homme ne connaît ni les essences, ni les origines des êtres : Dieu, la nature, l'âme lui sont également fermés. Il est limité par les sens et ses connaissances sont subjectives.

Ces considérations sont moins d'un « pyrrhonien » que d'un esprit positif. Interdire à l'homme l'accès de l'univers, c'est limiter la science à l'ordre des phénomènes, le seul où elle réussit.

Quand Montaigne critique la présomption humaine, sous couleur de scepticisme, il prélude aux études positives. Il nie que l'homme soit le centre du monde : il est relativiste.

Il n'est vraiment sceptique que là où il doute des autorités ou des preuves généralement reçues avant lui.

Mais doute-t-il alors de toute science, ou seulement de celle de son temps?

Le scepticisme de Montaigne, si absolu soit-il, ne prouve rien contre la possibilité d'organiser la science.

Aux lois et aux mœurs établies, les *Essais* opposent des lois et des mœurs contraires. Mais les témoignages invoqués par Montaigne sont souvent aussi peu certains que ceux qu'il combat. S'ils sont véridiques, ils ne prouvent que l'arbitraire des institutions humaines. Montaigne ne remonte presque jamais jusqu'aux idées qui expliquent et justifient parfois les contradictions de la vie.

*
* *



Les principes mêmes de Montaigne préparent un progrès plutôt qu'un recul de la science.

En matière d'éducation, il ne combat pas la logique et la grammaire, mais le mauvais usage qu'on en fait.

En médecine, en physique, dans les sciences naturelles, il critique les idées admises parce qu'elles se transmettent sans vérification depuis l'antiquité.

Il ne conteste pas la valeur de la science, mais la fausse science, fantaisiste, constructive, recueillie sans contrôle dans les livres qui font autorité.

Il y oppose les droits de la raison, le jugement, le bon sens individuel.

En apparence, Montaigne retarde sur Rabelais. Il nie la légitimité des sciences spéciales : sous prétexte de ramener toutes choses au jugement de la raison, il croit pouvoir décider de tout avec un petit nombre de connaissances précises, « à la française ».

Une pareille méthode nuit aux *Essais* mêmes. Les rapprochements de faits et d'idées y sont souvent artificiels et forcés. Montaigne n'examine pas la valeur de ses garants. Il lance contre les médecins des arguments faux, comme lorsqu'il nie l'efficacité de la thérapeutique. Quand il se borne à opposer entre eux Copernic et Ptolémée, il prouve seulement son incapacité de choisir l'un ou l'autre. Le bon sens ne l'emporte en justesse sur les formes spécialisées du raisonnement que quand il les dépasse par des vues plus générales et une expérience plus complète.

Toutefois la méthode de Montaigne est moins funeste à la science de son temps qu'il y paraît d'abord. Rabelais lui-même distingue mal l'érudition de la science. Montaigne établit à la fois l'indépendance de l'esprit et la nécessité d'une culture générale de l'intelligence, développée par toutes les circonstances de la vie.

***

Quoiqu'il ait souvent manqué de méthode, Montaigne a constamment suivi quelques principes qui sont le fondement de la science moderne : il élimine le préjugé, l'autorité, les passions; il observe attentivement et discute sur les données de son expérience.

Il ne s'élève pas jusqu'à concevoir les méthodes des sciences particulières. Il manque aux règles de la critique historique. Pourtant, il a des scrupules : il ne croit pas volon-

tiers les dires d'un paysan, d'un homme du commun; il ne se fie à Tacite, à Élien, qu'à cause de leur réputation.

En physique et en médecine, il entrevoit les difficultés qui s'opposent à l'édification des systèmes. Il se demande comment on peut embrasser dans une seule formule l'infinité des cas particuliers, surtout de ceux que l'avenir prépare : il faudra donc attendre qu'on ait tout observé. A moins qu'une seule observation suffise à légitimer une règle.

Montaigne démontre ainsi la vanité des règles universelles. Il annonce Descartes et surtout Bacon. Il admet avant celui-ci que la raison est plus noble, et l'expérience plus vile; mais les faits sont plus sûrs : il faut s'en rapporter à l'expérience.

*
* *

Le scepticisme n'est donc pas le dernier mot des *Essais* : il cache un idéal intellectuel et moral auquel Montaigne est fermement attaché.

D'une part il a le respect du fait et croit à la raison humaine. De l'autre, loin d'être pessimiste, il n'a jamais douté de la bonté de la nature, ni de l'existence du bien : il ne fait pas le mal, même pour le service du roi. Il doute des lois, non de la justice. Il est lié par le devoir au roi et à l'État.

Les *Essais* contiennent donc les principes de la science positive, la loi d'une vie énergique et d'une volonté fortement organisée.

*
* *

D'où vient donc que Montaigne s'est cru un sceptique?

Du fanatisme de ses contemporains. Montaigne doute par réaction contre son temps. Alors que, pour les besoins de la lutte, on accumule les raisons de croire, il insiste sur les raisons d'ignorer : il sert à sa manière la cause de la paix.

En outre, il conçoit la science par rapport à la théologie. En religion, la vérité fait bloc : élevée une fois pour toutes, elle vaut pour tous les siècles. La vérité humaine, au contraire, est incertaine, passagère, éternellement sujette à revision. La science est donc relative et de peu de prix.

De cette science même, Montaigne se fait une idée fausse. Il ne veut pas l'organiser avant d'avoir rassemblé

toutes les connaissances qu'on peut humainement posséder. Il ignore que les théories passent, que la méthode seule survit.

Sous des apparences pyrrhoniennes, Montaigne prépare la science de l'avenir.

*
* *

Il prépare aussi la politique et l'irreligion du XVIIe siècle.

Il est royaliste et catholique sans mysticisme. Il ignore la théorie du droit divin des rois et justifie la monarchie par son utilité.

Il a des sentiments chrétiens : il parle excellemment de Dieu, de l'univers et du mystère de la vie; mais il ne dit rien du péché, ni de l'effort que tout chrétien doit faire pour parvenir à la sainteté. Il place la garantie du bonheur dans l'éducation de l'instinct. En somme, il s'en tient au catholicisme, faute de pouvoir se faire une opinion en religion.

Au XVIIe siècle, les libertins recueilleront le scepticisme des *Essais*, et en tireront une doctrine irréligieuse.

*
* *

Les *Essais* marquent un progrès de l'esprit humain.

Ils préparent la science positive et expérimentale; ils activent les études psychologiques et morales, où le XVIIe siècle produira ses chefs-d'œuvre.

Montaigne, en ruinant la scolastique, rapproche définitivement la philosophie de la vie et rend celle-ci plus sérieuse. Il invite l'homme à discuter ses raisons d'agir.

Il ne cherche plus le bonheur comme autrefois dans l'héroïsme, mais dans l'honnêteté, entre les limites de la franchise et de l'humanité.

Aux morales confuses et troublantes du sentiment, il substitue un idéal clair et facile à contrôler : la connaissance de soi-même.

La morale, rabaissée au niveau de la vie, gagne en crédit et en efficacité.

*
* *

Le succès de Montaigne provient pour une grande part de son style.

Bien qu'il soit foncièrement artiste, il ne reproduit pas

un modèle idéal, et la spontanéité de sa phrase en est accrue. Il est simple, naturel et animé; il décrit aussi fidèlement que possible le mouvement de sa pensée. En lui, « nous ne sentons pas un auteur, dit Pascal, mais un homme ».

N'étant pas dogmatique, Montaigne laisse au lecteur la liberté de le juger à tout instant. Il lui suggère des pensées et ne lui en impose aucune. Il l'invite à la réflexion.

De ces deux qualités résulte un charme puissant qui a fait la fortune des *Essais*.

(*A suivre.*)

CH. TERRIN,
De l'École Normale Supérieure.

DIX ANS DE MÉTHODE DIRECTE

Plus de dix ans ont passé depuis le bruyant triomphe de la méthode directe dans l'enseignement des langues vivantes. A tout observateur impartial il apparaît à l'heure présente que cette méthode ne se maintient plus qu'avec peine; ses partisans autrefois les plus hardis sont inquiets ou lassés. Il faut qu'enfin elle rende ses comptes; ayons le courage de la vérité, et parlons net.

*
* *

Il nous faut d'abord étudier cette méthode en elle-même, en son principe. Elle se définit de la façon la plus simple : les langues vivantes sont enseignées sans traduction, l'allemand par l'allemand, à l'aide de gestes, de tableaux, d'objets matériels. Cette méthode est condamnée malheureusement par la raison et par l'expérience.

Par la raison et le bon sens d'abord. A qui fera-t-on croire que de petits Français de dix à seize ans, vont en entrant dans nos classes d'allemand oublier leur langue maternelle, ou trouveront naturel, plus commode aussi et plus « direct » de se passer d'elle? Sans doute le professeur pourra interdire l'usage de la traduction, intéresser un instant ses élèves en leur donnant ainsi de perpétuelles devinettes, mais ces artifices puérils n'empêcheront pas les élèves de traduire mentalement et ainsi la pratique de la méthode directe est une constante dissimulation. De plus, à supposer même que le professeur parle sans accent et avec la plus grande facilité, ce qui est loin d'arriver toujours, comment croire qu'il réussira, tout seul, à faire vivre ses élèves dans une atmosphère allemande? Pense-t-on pouvoir donner à de petits Français, vivant en France, une âme allemande pendant quatre ou cinq heures par semaine? C'est tenir une gageure contre la nature et ruser vainement avec elle. Le maître lui-

